

للقاهرة

العدد (١٥٣) أغسطس ١٩٩٥



غالى
شكري

ستون

عاما

من

المطاء

هؤلاء يكتبون عن

الشيخ إمام

فؤاد زكريا • حسن حنفي • محمود
أمين العالم • عبد الرحمن الخميسي •
كامل زهيري • خيرية حسن • كمال
النجمي • محرم فؤاد • أحمد
فؤاد نجم • فريدة كامل • محمد عودة •
مريج العنتري • خيرى شلبى • يوسف
القعيد • عبد الباسط عبد المعطى • نجيب
شهاب الدين • محمد جاد • سعيد عبيد •
خالد عبد الله • عبد الفتاح برغوت •
نزار سمك • خالد عمر

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



دوريات الإسكندرية



العدد (١٥٣) أغسطس ١٩٩٥

الثمن في مصر: جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣,٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥ سنتا - لندن ٤٠٠ ينس - الولايات المتحدة دولاران.

الإشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٤ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: افراد ٣٠ دولار، ميات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: افراد ٤٨ دولار، ميات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها

ولتدر في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

المن في في

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررين

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

القاهرة

العدد ١٥٣ أغسطس ١٩٩٥

فهرست

غالى شكرى: ستون عاما

من العطاء مجرعة لآلام

٤

المواجهات

١. الشيخ إمام عيسى، وثائق ٧٠

حول ظاهرة الشيخ فؤاد زكريا

ماذا قلنا بالبحر الشيخ إمام محمود أمين للعالم

المتكلمون والشيخ إمام حسن حنفي

بهرتني سيطرته على الأنغام عبد الرحمن الخديسي

من الفرائد آراب.. إلى الشيخ إمام كمال للنجمي

صيحة جديدة كامل الزهيري

الشيخ إمام وأنا أحمد فؤاد نجم

الشيخ، ألعان، الإمام الجديد المسرح الغنائي محرم فؤاد

الشيخ إمام فنان جديد في كل شيء خيرية حسن

أنتنى ألا يحدث للشيخ إمام

ما حدث لسيد درويش فائدة كامل

٢. الشيخ إمام عيسى، آلام تقية

قلب مصر المكلوم محمد عودة

ألعان الشيخ إمام عيسى، وأصالة

التعبير المصري الحر فرج الطنكري

الشيخ إمام عيسى الشكالية الجمالية

وجدوى الخطاب السياسى عبد الياست عبد المنفى

أول حفل جماهيرى للشيخ إمام عيسى محمد جاد الرب

هكذا عاش المنفى خيرى شلبى

الشيخ إمام لماذا تعثر مشروعه يوسف القعيد

وداعا يا أحلامنا خالد عبد الله

هناك من بهمه الأمر سعيد عبيد

الشيخ إمام: نهر اللحن الخالد عبد الفتاح برغوت

حين هر الشيخ إمام وجدان الشعب

الجزائري! خالد عمر بن قفه

٣. الشيخ إمام عيسى، مسجلات

الشيخ إمام و، معجزة، محمود السعدنى نجيب شهاب الدين

هذا هو الشيخ إمام نزار محمود سمك

٤. الشيخ إمام عيسى، حوار

حكاية الشيخ إمام وحكاياته إبراهيم داود

الفتول والغايات

١٣٤ تيارات الإلحاد فى إنجلترا القرن الماضى . رمسيس عريض

من المحرر غالى شكرى فى الطريق

يغب عن قرائه مستشعراً إحساسه
العالى بالمسئولية.

وإذا كان لهيئة تحرير المجلة
أن تتوجه بالشكر للقرءاء والزلاء
فإنه لابد أن نشير إلى الجهد الكبير
الذى بذله الفنان فاروق حسنى
وزير الثقافة الذى كان يتابع حالة
غالى شكرى الصحية لحظة بلحظة.
وقام باتخاذ كل الإجراءات الكفيلة
بمساره للعلاج فى الخارج على
نقطة الدولة، وكان الدكتور
«عاطف صدقى» رئيس مجلس
الوزراء، علاوة على سؤاله الدائم،
تعمداته حين يختص الأمر بكتاب
ومفكر إذ وضع كل إمكانيات
الدولة رهن الإشارة، ليكون السفر
سريعاً، والعلاج متوفراً، فله شكر
خاص نرجيه إليه من كل قلوبنا.
أما اهتمام الدكتور سمير سرحان
رئيس مجلس الإدارة بأخيه
وصديقه غالى شكرى فهو أمر
طبيعى ومتوقع، إلا أن وقوفه مع
المجلة ومساندته لهيئة التحرير فى
غياب رئيس التحرير فهو الذى لابد
من ذكره وتسجيله اعترافاً بالفضل
لأمله.

ودعواتنا أن يأتى العدد القادم
وغالى شكرى بيننا يقود المسيرة
إلى الهدف المنشود. ■

التحرير



عاطف صدقى



فاروق حسنى



غالى شكرى

قا يصدر هذا العدد بينما
«غالى شكرى» لا يزال
يتماثل للشفاء بعد عبوره الأزمة
الصحية التى أملت به، وكان لابد
من انتقائه لتلقى العلاج فى
فرنسا، بعد قرار الأطباء بأن
حالته كانت تقتضى ذلك.

لكن بهمنا أن نؤكد لقرائنا
وقراء القاهرة الذين والوا وتابعوا
عبر آلاف الاتصالات التليفونية
والبرقية، والرسائل السؤال عنه
للأطمئنان، إنه وإن كان هذا
متوقفاً إلا أن المفاجأة أن عدداً
من «الكُتّاب» الذين كنا نظن بهم
خصوصية، فإذا بهم أكثر الناس سؤالاً،
وكلهم عُبِر عن فرحته وغبطته إثر
وصول الأخبار بتمائله للشفاء.

ولحظة أن كنا نقوم بوضع
اللمسات الأخيرة على هذا العدد
اتصل غالى شكرى بنفسه من
غرفته بالمستشفى الباريسى. فكان
صوته المستبشر دائماً، المحب
للحياة علامة قاطعة على قرب
عودته لممارس عمله فى هذه
المجلة - المشروع التى أعطاه من
نفسه وجهه وفكره كثيراً دون
مقابل إلا الرغبة فى المساهمة
الفعالة فى حياتنا الثقافية
والفكرية وهو دور لم يكف غالى
شكرى أبداً عن القيام به، حتى
فى لحظات الشدة، كما فعل وهو
يتصل بنا، موجهاً وناصحاً، فلم

غالى شكـرى

”على غير رغبته التى أصرَ عليها دوماً يأتى هذا «المحور» ضمن مواد هذا العدد، فقد رفض «غالى شكرى» دائماً أن تنشر عنه ولو كلمة واحدة فى «القاهرة» على الرغم من أنه كان قد سبق أن وردت إلى المجلة مواد عديدة عن أعماله ونشاطاته النقدية والفكرية.

إلا أن مجلس تحرير المجلة وجد نفسه فى موقف كان لابد من الوصول فيه إلى حل، ها هو ذا «غالى شكرى» الناقد والمفكر يبلغ الستين من العمر، وعدد كبير من الصحف والمجلات العربية تحتفل به وبأعماله وتخصص الأعداد والملفات من أجل إلقاء الضوء على أهمية هذه الأعمال المتنوعة، وها هو ذا «غالى شكرى»، الآن، وهذا العدد يمثل للطبع، لا يزال فى مستشفى بافرنس، يتلقى «العلاج الطبيعى» فى مسيرة شلأته، وها هو ذا عدد من الكتاب والنقاد يأتى إلينا حاملاً هذه المقالات، التى لم يكن أمامنا إلا اختيار بعضها فقط، فكان القرار الطبيعى بنشر هذا الملف، حتى لا تصدر «القاهرة» متخلفة عن زميلاتهما، لذا، قرأنا نقول لقرائنا العزيز، إن هذا الملف وجد طريقه للنشر على غير إرادة «غالى شكرى»، ودون علمه، رأينا أن يكون بمثابة باقة ورد نرسلها إليه مع عتياتنا يعوده السريعة سليماً معافى كما كان، يسهم بقلمه من أجل إثراء حياتنا النقدية والفكرية.



ستون عاما من العطاء

غالى شكرى وتأسيس الإستمية العربية

مهدى بنديق

الجسر الذى يربط بين إنتاج عقول أبناء الأمة العربية وبين علم اجتماع المعرفة Sociology of knowledge حين يصبح هذا الإنتاج رافداً مغذياً لنهر ذلك العلم وهو ما يحقق لنا الحضور فى قلب العالم المتحضر، ذلك العالم الذى هو غير مستعد للاعتراف بنا شركاء فى بناء حضارته مالم تقدم له الجديد المعرفى. وفى هذا المسار بالذات يمكننا أن نفهم معنى (إسراع دار لوسيكومور - باريس فى ترجمة ونشر كتاب غالى شكرى المهم والخطير، الثورة المضادة فى مصر، إلى الفرنسية حيث تلتها دار زده بلندن إلى ترجمته ونشره بالإنجليزية^(١)).

إن غزارة إنتاج الدكتور غالى شكرى (خمسة وأربعون كتاباً) لقيمة بأن توقع دارسه فى حيرة ثرة، شأن على بابا حين يصرخ مبتهجاً فى المغارة الأسطورية!

ولحق أن الذهب والياقوت والمرجان لا يمكن أن يحل أى منها محل الآخر، وفى حالنا فإن الناقد الأدبى مغر لا شك بالدراسة، ولا يقل عنه إغراء المشفق مؤرخ الفكر وكذلك عالم الاجتماع العربى. بيد أن الآخر هو الأولى ثمة ما دنا قد حدثنا غابيتنا مما سلقوم عليه خلال هذه الصفحات المتاحة. مع ذلك فإننا نعلم ونذكر مدى التسبب الذى يحكم منهجنا هذا القائم على الانتقاء والتمييز بين الناقد الأدبى ومؤرخ الفكر وعالم الاجتماع لكن عزامنا أننا نعرف

الحالى وتأثرت بها النخب بشكل مباشر ثم الجماهير بشكل غير مباشر إيجاباً أو سلباً) وبين أنواع الخبرات والتجارب الواقعية للمخاطبين بهذه الأيديولوجيات. وفحصنا عن رصد وتقويم هذه الأيديولوجيات علمياً على المستوى النظرى فلقد كان التزاماً على صاحب المشروع أن ينهض أيضاً على بحث امتدادها (أى هذه الفكرويات) إلى عالم التطبيق والممارسة فى النظم السياسية والمؤسسات الاجتماعية.

غاية هذه الدراسة أن تكشف عن حجم الإسهام المقدم من مفكر مصرى عربى لجل هذا التأسيس حقيقة واقعة يمكن أن تشيد عليه الأمة بناء لا يدرج أمام وإعصار خارجى (الإمبريالية - الصهيونية...) أو يشرخ بتأثير زلزال داخلى (التمزق الاجتماعى طائفيًا - العنف السياسى سلطويًا أو دينيًا...) إضافة إلى كون هذا التأسيس بمثابة

قفا من نافذة القول إن تأسيس مشروع معرفى قومى جديد قد أصبح الآن ضرورة حيائية للخروج بالأمة العربية من مأزقها المميت الحالى، إنما تأسيس مثل هذا المشروع يقتضى كشف وتوضيح - بل وفحص - طبيعة العلاقات العضوية التى تقوم بين أنماط الفكر والأيديولوجيات والمفاهيم السائدة فى أمة ما وبين الظروف الاجتماعية التى ظهرت فيها تلك الأنماط تمهيداً لتجاوزها إلى أنماط أرقى وأكثر ملاءمة لواقع المتغيرات المحلية والعالمية.

وفيما يتعلق بالأمة العربية - وفى القلب منها مصر - فلقد كان التزاماً على من يسعى لتأسيس مثل هذا المشروع الضرورى أن يلمس بيده مدى ارتباط الأيديولوجيات الرئيسية من ليبرالية وماركسية وقومية وأصولية دينية (تلك التى ظهرت وانتشرت خلال القرن



بالإمكان تمهيداً لدفعه في هاوية العدم . لكن نجاحها وإفلاتها بجريمتها حتى الآن قد أيقظ النقيض العدمي في العقل العربي المهزوم فانتعشت السلفية واستفرخ الإرباب الديني واستفحل على حساب الفكرة القومية التي راحت تبتهت منذ وقوع الهزيمة العسكرية في ١٩٦٧ وصعود قوى الثورة المضادة تلك التي ساهمت بخطابها الاستهلاكي (للتابع للخطاب الاستهلاكي الغربي) في تضييع ملامح الوطن وتغييب ذاكرته .

وفي المسار «الشكوى» لمفهوم الوطن / المواطن فإن إسرائيل ليست وطناً لليهود ، لأن الوطن كما رأينا له علة له (إن سؤال المصري لماذا تعيش في مصر أو سؤال الفرنسي ما سبب وجودك في فرنسا لا معنى له) في حين أن إسرائيل لم تنشأ إلا لعهة هي السهر على المصالح الإمبريالية الغربية . فإذا انتفت العلة انتفى الوجود . كذلك الحال فيما لو قامت دولة دينية إسلامية لأن قيامها علة مواجهة هذا التحدي «اليهودي» وغايتها نشر الأيديولوجية الأصولية في كل مكان في العالم سماً أو حرباً^(٤) وفي الحالتين فإن الوطن والمواطن سيفنيان ولا يبقى إلا أصوليات إسلامية ومسيحية ويهودية متحاربة حتى النهاية .

إن الأرض لا تمايز بين شمال وجنوب بوسام جيولوجي ولا تتحاز لسهل ضد جبل أو يعمادي ماؤها يابسها أو العكس . كذلك فإن المواطنين في الوطن لا يمايز بينهم بحسبانهم مسلمين أو نصاري أو ملحدين ، رجالاً أو نساءً ، أغنياء أو فقراء ، وهذا يدهي مادامنا نتحدث عن «وطن» لا عن أية رابطة إنسانية ذات طبيعة أخرى ، وهو ما يكف عنه استقراء الروابط البشرية المتنوعة .

غير أن هذا المفهوم البدهي غير بعيد عن محاولات الاختراق بتأثير الإشكالية المعقدة والداخلية في النسيج الاجتماعي سواء من قبل الأيديولوجية الرأسمالية لتوسيع رقعة الانتماء بادعاء أن الأمة الإسلامية هي البديل المطلوب لهذا المعنى الوثني (الوطن) ، أو من جانب الأيديولوجية التي تناصر القومية العربية باعتبارها البديل أيضاً عن (القطر) ، ولدع جانباً أيديولوجية الماركسيين الستالينيون العرب الذين رغبوا في العشرينيات والثلاثينيات شعار الأمة معارضين القومية الوطنية معاً ، للدعاه جانباً لانحسارها منذ رفع الاتحاد السوفيتي السابق شعار «الدفاع عن وطن الآباء والأجداد» في الحرب العالمية الثانية .

فأما الخارجون على القانون المعرفي (الوطن/ المواطن) بتأثير السلفية الدينية فقد كشف غالي شكري - مستخدماً أدوات علم اجتماع المعرفة - عن الأساس النظري لهؤلاء الدعاة في ارتباطه بالتطور الاجتماعي عبر البنية البرجوازية في مصر . كمثال دال على سائر البرجوازيات العربية - وهي بنية **النهضة / السقوط** .

فيذا كانت الطبقة الوسطى بحكم مصالحها التاريخية للمشاركة في السلطة هي المصدر الأنثروبولوجي لظهور المثقف بتوجيه التقليدي والشامل ، وإذا كانت المؤسسة الدينية - وهي الأزهر في حالتنا^(٥) التي أنشأتها السلطة لتعصف عليها الشرعية الأوثوقراطية ، فإن تحولات التحول التاريخي الكبرى (الحروب ضد الغزاة - للثورات الشعبية ضد الاستبداد والظلم) هي التي جعلت من هذا الأزهر نفسه معبلاً لتفريخ المثقف الشامل الملتزم سياسياً بالجماهير بالمعنى الذي قصد إليه سارتر بل وجعل منه - أي من الأزهر - «المثقف

الجماعي» كما عناه جرامشي^(٦) فصار بذلك مركزاً لوطنية ومعبداً لتعليم المقاومة السياسية ضد الاستبداد .

وهكذا فإن الشرعية الدستورية (ثمرة نجاح الطبقة الوسطى) التي حلت بفعل التطور الاجتماعي محل الشرعية الأوثوقراطية قد عبرت عن الوجه الإيجابي لهذا التطور في حين ظل الوجه السلبي (المثقف التقليدي الموثف عدد السلطة) موجوداً داخل النسيج الثقافي العام بحيث إن الوجهين معاً قد شكلا ثنائية النهضة/السقوط ، وهكذا رأينا حركة للإصلاح الديني يقودها محمد عبده تتمخض عن راديكالية ماضوية «ولكنه ليس الماضي بتماماً ، وإنما هو نقطة خارج التاريخ ، عالم كامل بذاته مغلق كالدائرة المنفصلة عن غيرها . لذلك فاستمرات ليس تراثاً ، وإنما هو الحياة ذاتها ، حياة الإسلام المتكيفة بنفسها وليست حياة المستنيرين ، أما العالم خارج هذه الحياة فهو دار الكفر أو دار الحرب»^(٧) .

هذا مثال للأدوات التي يستخدمها عالم الاجتماع غالي شكري للكشف عن الأصول السوسيولوجية للأصولية الدينية التي تسعى للخروج على القانون المعرفي المتعلق بمعنى الوطنية . وهي جذور إن طرحت ثماراً فإنها لا تكون سوى ثمار «الثورة المضادة» المناهضة للثورة خصوصاً حين تنكسر هذه الأخيرة . ومن ثم فإننا نستطيع الاستنتاج أن غياب هؤلاء الخارجين على القانون المعرفي الوطني مرتين بثورة ناهضة لا تنكسر ، وهذا هو ما يتفياه تركيب الوطن/ المواطن ويدونه تظل الأزمة قائمة ويظل الخطر قائماً .

وأما عن الأيديولوجية التي تستهدف مناصرة القومية الغربية على حساب



الوطن/ المواطن (هو في عناوينها يسمى القطر) فإن تحليلها والحديث عنها من وجهة نظر غالى ليأخذها مباشرة إلى المعاصر الثانى من عناصر منظومته الأساسية.

القومية العربية هوية - مادة ثانية

مفرقا بين الأيديولوجيا والهوية يكتب غالى شكرى بالأهرام - فى مقالته الأسبوعى - «إن الفكر القومى هو أيديولوجية القوميين وحدهم، بينما القومية هى هوية العرب جميعاً أى كانت انتماءاتهم السياسية أو الثقافية وربما كان المطلوب ترسيخ هذا المفهوم أكثر من أى وقت مضى حتى لا تظل الهوية القومية حكرًا لأية جماعة سياسية»^(٨).

فإذا كانت القومية هوية للعرب جميعاً، فإنها بهذا المعنى لن تنفى التعدد السياسى والتدور الثقافى ولن تتجاهل الواقع الاجتماعى الطبقي لكل وطن من أوطان العروبة وكذلك هى لا تتناقض مع الجذور المتعددة عرقاً أو الفروع المتجددة عقائد وأدياناً. فكيف إذن تتناقض مع تعدد الأوطان؟!

إن الفكر القومى بطبيعة ميلاده فى طبقات البورجوازيات العربية قد تجاهل عن عمد الواقع الطبقي للمجتمعات العربية (وهذا هو ما يفسر عداؤه

للماركسية) وذلك لكون هذه البورجوازيات العربية قد جاءت من صلب الإقطاع أو ريت فى مهود الاستعمار على عكس البورجوازيات الغربية التى نشأت فى المدن Bourge بين العمال وأصحاب الحرف معادية بحكم مصالحها للإقطاع ومتمتعة بالاستقلال الوطنى فكان طبيعياً أن تأخذ فى حساباتها مصالح الطبقات الشعبية خصوصاً فى فترات صعودها.

ومن ناحية أخرى فإن الفكر القومى العربى بتكوينه الثقافى المحدود، إنما كان يعبر عن وعى محدود بمصالح طبقية بورجوازية ضيقة تحاول طمس الوعى لدى الطبقات الأدنى^(٩)، وكان نداه الوحدة بين الأقطار أحد أدراجه فى طمس ملامح الوعى الطبقي لدى الجماهير. حسب الفكر القومى أن منحدر رفع شعارات سياسية فى انتهاء الوحدة كفيل بتحقيقها دونما تطوير فكري أو نقد ذاتى يعالج أوجه التصور الثقافى والجهل بأبعاد الخصائص الثقافية والتاريخية لكل قطر، على حدة.. فضلاً عن إجحام هذا الفكر القومى عن الإسهام فى وضع الأسس الوحيدة على مستوى المؤسسات التعليمية ومؤسسات التربية والإعلام والاقتصاد وغيرها من مناحى النشاط

البشرى. وفى جميع الأحوال فإن تجاهل تركيبة الوطن/المواطن وارتباط هذا تجاهل بتغييب الديمقراطية هو ما رمنخ له الفكر القومى كأمر واقع غيب مختلف إلى أن هذا الأمر الواقع نفسه هو ما يحول دون نجاح الوحدة السياسية (التي أيدها القوميون العرب بكل الحساس العاطفى حين تمت وصدموا صدمتهم المروعة حين سقطت!).

ولكن بقدر ما وقف غالى شكرى هذا الموقف النقدي من أيديولوجية القوميين العرب فإنه بالمقابل - ولحساب

القومية العربية كهوية لجميع العرب - نراه يقف ضد القائلين بأيديولوجية فرعية (أيديولوجية القطر) فهو يفضح ممارسات الحزب القومى المسورى بالمقدّر نفسه الذى يرفض به ما يسمى بالأيديولوجية المصرية الجديدة، واقفاً فى المرتين تحت راية القومية العربية (الهوية) ضد الذين يطعمون الجماهير خبزهم العاطفى الملتهب - والنبي فى آن - الخارج لتوه من طور الوعى الزائف متمثلاً فى «التغنى المفرط بمصر كمفكرة هائمة فى الأحلام والعروق وكأنها وطنية عنصرية، لا علاقة لمصر هذه بالنهضة المصرية التى قادتها البورجوازية المصرية بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ والتى كان من أعلامها سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد، ومن أعلامها الاقتصاديين طلعت حرب، ومن أعلامها الثقافيين طه حسين والعقاد وسلامة موسى ومختار وسيد درويش... بالرغم من التحذيرات والعقبات... وبالرغم من «مصريتها» فقد تعددت رؤاؤها وكانت «العروية» أحد هذه الرؤايد حتى فى قلب الوفد حزب الوطنية المصرية»^(١٠).

وليس المفكر القومى الهوية علاقة رأس المال الغربى الإمبريالى بتكريس واقع التجزئة العربية باعتبار هذا التكريس شرعاً أساسياً للأسمال الغربى، لكنه يؤكد على أن ذلك لا يقلل من مسئولية الفكر القومى، عن إدراك حقيقة مناظرة، وهى أن البورجوازيات العربية الممسوخة هى التى حالت دون تحديث العرب بتكاليها على حماية وتأكيد الحدود الإقليمية تذبذباً لسلطانها الطبقية فى كل إقليم، مما أحال واقع التجزئة (الذى وضع الغرب تصميمه الهندسى) إلى أصالة عربية

وحالة شيزوفرينيا فريدة تجمع بين شعارات الوحدة (بل وتضمينها في الدساتير والعواثيق) وبين العمل على ضربها في ساحة العمل السياسي والاجتماعي، بوعي أو بغير وعي، وهكذا يظل فكر القوميين العرب تابعاً للبورجوازية، وتكون النتيجة أن تكشف الجماهير بأحاسيسها الخام زيفه وتكون النتيجة أيضاً أن تلقى هذه الجماهير القياد إلى أول مغامر قطري، شرفيني يستغل ضيقها بالشعارات الوجودية (الزائفة) وهذه هي المفارقة الأولى. وأما المفارقة الثانية فهي التي نراها في الدعوات العنصرية وشبه العنصرية ترفعها حالة البورجوازية الصغيرة العائدة من بلاد النفط (ديار العروبة) ترفض العروبة! لحساب عصرية مصرية (مثلاً) لا ترتبط بالوطن/ المواطن، عصرية ذات وجهين الأول تابع ذليل للغرب والثاني متمسح في ماضٍ (خمبي) ولي بالفلسل، والوجهان معاً لا علاقة لهما بالإنتاج أو بالتعبئة الاجتماعية أو بالهضبة الثقافية. ومع ذلك ترى أولهما يصبح في وسائل الإعلام: لقد أصبحنا قطعة من أوروبا كما كان يعلم الخديوي أسماعيل فحمداً لله! والدوع الآخر يسبب نفسه إلى عصر صدر الإسلام فكراً، معلناً احتقاره للغرب الكافر بينما هو أحرص الناس على استخدام المنجزات التكنولوجية الاستهلاكية (الميرات - الطائرات - التليفونات - التليفزيونات.. إلخ) القادمة من هذا الغرب الكافر وأقصى ما عده أن يقول: إن الله سخر لنا الغرب يخدع ويكتشف لكي نستفيد نحن دون تعب!

كلاهما يكره العرب ويهادى العروبة، أحدهما باسم الحداثة الحضارية في الغرب، والآخر باسم الإسلام، مرة أخرى وجهان لعملة واحدة. (١١).

في هذا السياق نستطيع أن نفهم الكيفية التي انتقل بها الناقذ الأدبي من موقع الأهلثان الماركسي الرافض للعنصرية الموروثة إلى موقع عالم الاجتماع الذي يكتل عناصر الدفاع عن وجود أمته لا يهمل منها عنصراً. وآية ذلك ما كتبه في سن السابعة والعشرين يقول في ثقة بالغة:

«إنسى لا أرى في الفكرة المسيحية قديماً وحديثاً أى مضمون تقدمي يمكن أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضى» (١٢).

لنقارن هذا بما كتبه بعد أكثر من عشرين عاماً بعد بحث مضى في الجذور ورصد مستمر للوقائع والأفعال وبعد تحليل سوسيولوجي لمجمل الخطاب القبطي والذي لم يحصل عليه سابقاً جازفاً، بل ساهم هو نفسه في تشكيله إبان عملية البحث هذه:

«الخطاب القبطي من أهم الدفاعات المحكمة عن الهوية الوطنية ومن القلاع الحصينة لانتماء الشعب المصري إلى الأمة العربية» (١٣).

المسيحية - في النص الثاني - لم تعد مجرد عقيدة دينية يقبلها أو يرفضها الناقذ بوعي من أفكاره الذاتية أو من قراءاته لماركس وإنجلز وفورباخ وبلوخايف وسارتر، بل أصبحت «التغطية» بما تعطيه من واقع سوسيولوجي وتاريخي مؤثراً في الوطن/ المواطن سياسياً واجتماعياً، بإثباته صلاية الانتماء الوطني ويوقفه بجانب مناضليه المسلمين ضد المستعمر الغربي (المسيحي) بدءاً من الحروب الصليبية مروراً بشورة ١٩١٩ وانتهاءً بالقضية الفلسطينية التي أعلنت بشأنها كنيسة الإسكندرية موقفها الواضح الصارم إلى حد تصريح البابا شنودة بأنه لن يذهب

إلى القدس إلا ويؤد في يد شيخ الأثر بعد أن تكون القدس قد عادت إلى أصحابها العرب. فضلاً عن قرارات الحرمان التي تنتظر كل ما يحج إلى القدس من الأقباط بينما هي تحت الاحتلال الصهيوني!

ذلك هو الدرس الذي يتعلمه ويعلمنا إياه غالي... إن التراث ليس شيئاً في حد ذاته ولكنه ما نستخدمه ونستثمره في حاضرنا ومستقبلنا.

في الستينيات كان غالي يتحدث عن الفكرة المسيحية، والآن يستخدم تعبير الخطاب Discourse القبطي، وشتان ما بين «الفكرة» بتجريدتها ومثالياتها وبين الخطاب الذي هو مجمل إنجاز بشري فكري وسلوكي معاً في نسج واحد، أو بعد تعبير ميشيل فوكو «الكشف عن تاريخ منظومات ثقافية واجتماعية كاملة عبر عصور طويلة» (١٤).

حين تكون المسيحية «فكرة»، فإن الناقذ لا يستطيع أن يرى فيها أى مضمون تقدمي يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضى. إنما حين تتوجه الرؤية إلى المعبد والمحدد والمتعين (الأقباط المصريين) فإن الإنجاز التاريخي لهذا المعبد - بوصفه جزءاً لا يتجزأ من النسيج الوطني العام - يصبح أمراً إيجابياً بالفعل، وتصبح المسيحية العربية (لاحظ التحديد) ودورها في مقاومة المستعمر أي كان... وثقياً أو مسيحياً على السواء هي المصل الوافي من الطائفية في جسم الأمة العربية» (١٥).

هكذا تتضح ملامح الهوية العربية.. إنها تتضح أنطولوجياً وإستيمياً في تراث الأوطان العربية وتشكلها من أغتراف وأديان سماوية وعقائد (غير متصاعدة في الجوهري) ومن لغة واحدة هي: وإن



نُفِرت منها لهجات محلية، ومن ثقافة جامعة حتى وإن تداخلت في مجراها العام ثقافات فرعية. وكافة هذه المقومات يحترقها وعاء حضارى واحد يسبغها وجدانيًا بصيغته ويمسحها وحدتها الروحية، ذلك الوعاء هو الحضارة الإسلامية الذى يمثل العنصر الثالث فى المنظومة الشكورية السوسيوبرجية.

الحضارة الإسلامية وعاء الهوية. مادة ثالثة

بناء على معلومات المادة السابقة فى فكر غالى (اعتبار القومية العربية هوية) هل يمكن اتهام مفكرنا الاجتماعى بالبعد عن الكرومبوليتانية زبالاستمرق (الأصل السيكولوجى للكلمة Ethnocentrism) ترجمها سامى خشبة (بمصطلح التمرکز على الذات القومية) الذى هو نوع من العصاب الجماعى تصاحبه مشاعر بالكراهية والازدراء بالآخرين حتى تصل إلى حد الرغبة بالحرق فى قهبرهم والسيطرة عليهم؟ فأما الكرومبوليتانية، فهى فخ تستدرج إليه المجتمعات الدامية تنصب لها المجتمعات الأكثر تطوراً بينما هى ذاتها أشد ما تكون نكسا بخصائصها الثقافية ومقومات هويتها (فرنسا مثلا فى معارضتها للثقافة الأمريكية) وأما الاتهام بالاستمرق فهو أبعد ما يكون عن فكر عالما الذى يؤكد فى كل ما يكتب على أننا بحضارتنا الإسلامية جزء من هذا العالم (الذى أصبح قرية كونية) ولما فى مواجهته.

وهكذا الفهرية «بصمة» وليست ممدسا. صحيح أن نظريته فى الحضارة الإسلامية ينظر لها المزيد من التوسع وتطلب تخصيص مبحث مستقل تناقش فيه مركزاتها الفكرية والأندروبولوجية لاسيما وأن العروبة سابقة على الإسلام؛ إلا أنه يعد نفسه ملتصقا لهذه الحضارة، بل وأكثر من ذلك فهو يعد نفسه محظوظا - كمسيحي - أن شمله الإسلام ومعه المسيحيون الشرقيون برعايته، ذلك لأن الإسلام فى فكره «ليس ديناً فقط، بل هو أحد عناصر القومية العربية ومن أهم عناصر الثقافة العربية، وفى مقدمة عناصر الحضارة الإسلامية»^(١٦) ويؤكد على أن الوجدان العربى:

«يستحيل ألا يكون مسلماً أيا كانت العقيدة الإيمانية للعربى المعاصر»^(١٧)

وهو وإن يرفض الإسلام السياسى لأنه يقسم المواطنين حسب هويتهم الدينية، فإنه - أى غالى - يقبل الإسلام الحضارى لأن شعب مصر: «يرضى أقباطه ومسلموه أن تكون الحضارة العربية الإسلامية بصمته»^(١٨)، وهو يعد المسيحية الشرقية «جزءاً لا يتجزأ من هذه الحضارة الإسلامية من الناحية التاريخية، وبالرغم من أنها تبدو مفارقة إذ كيف تغدو المسيحية جزءاً من الحضارة العربية الإسلامية. ولكن الواقع يشهد أن المسيحية الشرقية عاشت ولا تزال أطول وأعظم أزمانها فى ظل الحضارة الإسلامية»^(١٩).

يستطيع غالى شكرى أن يؤكد هذا وغيره من العناصر الإيجابية بيد أن النظرية تحتاج إلى تأصيل. فما هى ملامح هذه الحضارة الإسلامية فى فكره

وهل هى أصل أم فرع أم رافد جديد شكك مركباً Synthesis مع العروبة لا يمكن قصه وإعادةه إلى عنصره؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة وغيرها يحتاج إلى مناقشة أوسع لفكرة الدين أنثروبولوجياً بدءاً من الدين البدائى ثم الدين الوثنى إلى الأديان التوحيدية الكبرى، فضلاً عن دراسة بنية النبوة Prophetism ودورها السوسيلوجى فى تغيير التوجهات الأساسية للشعوب.. مثلاً ماذا فعل بالصبغ أنبياء بنى إسرائيل باليهود وما أثر هذا الفعل التاريخى بالشخص الإسرائيلى المعاصر، وماذا قدم يسوع إلى العالم (وبالطبع فإن غالى شكرى قد تنازل الآن عن موقفه القديمة المستهينة بدور المسيحية وكما أوردها فى «شعرنا الحديث إلى أين، (وأخيراً) ماذا تعنى شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) للرب المسلمين المعاصرين من حيث الطابع الإيمانى المطلق وعدم التقابلية للنقد. وأثر ذلك على مجمل مسيرة الحضارة الإسلامية ازدهاراً وانكماراً.

سيظل النقد مطلوباً لا على المستوى السياسى الذى أفرغ طغيانه الإرهاب الدينى العالى، بل وأيضاً على المستوى الثقافى العام، هذا الذى يعد - إمبريقياً - حتى الآن على الأقل - العامل الأول فى بنية ذبول الحضارة الإسلامية ودخولها مرحلة التدهور الحضارة الغرب (مهما ينكر المنكرون تلك التدهور عامدين إلى التقليل من شأن حضارة الغرب بتطويعها ونمستها بالمادية والإقتصاد والتحلل الأخلاقى) إذ يبقى السؤال حاداً وقاطعاً فى اللوم أليماً: لماذا وقد كان لدينا اليقين الإلهي والقوة الأخلاقية البشرية الكاملة ثم أضيق إليهم النجاح المعلى. لماذا حدث أن جمدت حضارتنا الإسلامية وتراجعت عن مركز الصدارة إلى ما هى عليه الآن من نتيجة؟

أرجع هذا إلى ما رآه الفيلسوف الألماني شبنجلر Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) من أن الحضارة كائن عضوي حي يطبق عليها القانون العام: ميلاد ونمو فاضحلال وموت؟ وأنها تنشأ إذا ما استقيظت فيها روح كبيرة حيث تستقل بنفسها عن حالة البدايات، وتموت حينما تستنفد هذه الروح كل ما بها من إمكانات وقوى قياسية؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن أي جانب استنفدت الروح - في حضارتنا الإسلامية - إمكاناتها؟ أمن جانب اليقين الذي تأكل بفعل التقادم ودخول المسلمين دوائر التشكك والإحاد العملي (مع الإصرار العنيف على التمسك بالثكنيات والطقوس كمعملية تعويضية لانحصار اليقين الداخلي) أم من تقديس القدرة ورفعها عن المستوى البشري بحيث يصعب المعجز عن إيجاد منديل لها مبرراً للعيش بقوانين غير قانونها الأساسي (أهل السنة هم أكثر الناس ازدياراً عن فهم القانون الأساسي للدين، هذا القانون المتمثل في الحديث الشريف: «أتم أدنى بشؤون دينكم، إذ يحض بصريح العبارة على الإبداع ورفض الجمود والتقليد في حين الجمود والتقليد هما مطلبان أهل السنة!) أم أن الروح الكبيرة قد استنفدت نفسها في النجاحات العملية (الترفع في الفترحات وفي مسيادين البحث العلمي... الفلك - الطب - الرياضيات - الكيمياء، الفلسفة وعلم الكلام وأصول الفقه والتفريعات، وفي الفنون مثل الشعر والمصامرة... الخ) إلى درجة الزهو والظن بأن بلوغ القمة كفيل بالبقاء عليها أبد الدهر؟!

سؤال آخر لم يجب عنه عالم الاجتماع المعاصر متصل بتأكيد على أن الحضارة الإسلامية وعاءا للحرية العربية أو إطار لها: لماذا تخلت الحضارة الإسلامية عن مكان الصدرة للحضارة الغربية بالذات؟ أيكون ذلك بسبب تشابه

الأسس التي تقوم عليها هذه وتلك كما يقول «كارل هنريش بيكر»؟ تلك الأسس التي يحددها ثلاثة: الشرق القديم بقبواته وثانيا الحضارة الهيلينية بعباقتها ثم المسيحية بجوهرها التصوفي، يضاف إلى ذلك الاحتكاك والاتصال سلباً أو حرياً، بين المسلمين والغرب طوال العصور الوسطى.. وسبقونا هذا السؤال إلى السؤال الآتي: فلماذا أنهكت الحضارة الإسلامية واستنفدت طاقتها في هذا الاحتكاك بينما استمد منها الغرب طاقة متجددة لمصعوده إلى القمة؟! أيكون هذا مرجعه لكون الإسلام ليس تراجيديا كاليهودية والمسيحية حيث فيها ما يقتل الشعب نبوه/ الأب (كما يقول هرويد) ويظل يكتر عن هذه الخطيئة إلى أبد الأبدن، في حين أن العرب أسلموا القياد لديهم حياً (فلماذا قدموه بعد موته؟) وبهذا ابتعدوا عن الهامارتيا Hamartia بالمعنى الدراسي الأرستلي مما جعلهم يتسلحون سيكولوجياً؟!

أسئلة عديدة لا نجد لإجاباتها الشافية في المنظومة الموسولوجية «الشكرية»، لكن صاحبها لا يتركها في حيرة من أمرنا بالكيفية مع ذلك، إزاء هذا الوعاء الحضاري الضام للهوية وللوطن/ المواطن، إنه يقاربه بنا على مهل من بوابة للدخول المكهيرة. وطريقه إليها يمهده بنفسه عبر تصال فكرى ضد سلفية جامدة تقف بالمرصاد لكل من يحاول أن يبني صرحاً معرفياً كاملاً بجلى صورة الحضارة الإسلامية سواء في صعودها أو هبوطها. إنما غشائي شكرى يربط - شجاعاً - نجاح حركات الإصلاح الديني في الغرب (أي بين تراجيح أيديولوجية الكنيسة الكاثوليكية) وبين صعود الطبقات الثورية (البورجوازية) باكتشافاتها النظمية وتوظيفها هذه الاكتشافات لصالح المجتمع المدني، ومن ناحية أخرى مقارنة يكشف غشائي عن إخفاق

الإصلاح الديني في الإسلام بفعل البنية المسوخة للبورجوازيات العربية وعجزها بالذات عن تحقيق مطالب الثورة الوطنية الديمقراطية.

في بلادنا اختلفت الأوضاع كلياً في صدر الإسلام اغتيل محطم الظفء الراشدين واستمر المسلسل الدموي حتى انتهت الدولة العربية انهياراً شاملاً أفسح المجال للإمبراطورية العثمانية أن تهيم على مقدرات العرب المسلمين خمسة قرون عنوانها الرئيسي هو القمع والإرهاب والبطل والظلم والفساد باسم الإسلام (٢٠).

إن غياب الديمقراطية العربية خلال هذه العصور الطويلة مستوحى - في فكر غشائي - عن تكريس تاريخ محاسن للإسلام. فهل يعنى هذا أن غشائي يرى إسلاماً آخر غير هذا الإسلام التاريخي؟! نعم هو يرى أن إسلاماً أصيلاً ظهر «كثورة حضارية شاملة». وكشف عن ملامحه النبوية في عصر الرسول والشيعين، إسلاماً يمكن أن يبعث تحت عنوان جديد هو التيار الديني المستدير، ويعبر عنه مختفون من طراز محمد أحمد خلف الله وحسن حنفي وكمال أبو المجد، ومشايف مناضلون من أمثال حافظ سلامة وعادل عيد وخليل عبد الكريم وأحمد المحلاوي. وبينما أخفق الإصلاح الديني في القرن الماضي وأوائل هذا القرن الحالي لأنه كان جزءاً من المعادلة التوفيقية (أو بالأحرى التلويقية) بين الأصالة والمعاصرة، بين الإسلام والغرب، بين العلم والإيمان (كما لو كان كل عصر من هذه العناصر هالماً في المطلق بعيداً عن التحليل والتقد) تلك المعادلة التي باءت بالفشل لغياب الدبالكتيك عنها؛ فإن التيار الديني المستدير الجديد عليه - إذا أراد النجاح - أن



ينهل من البنيويخ الصافي الذي ظل موجوداً في اللاوعي الجمعي للمجاهير المسلمة تاريخياً اجتماعياً شاملاً، لا مجرد فصل تاريخي، وسيخرج هذا الحيار المستدير بالفعل، في اللحظة التي ينغاز اللاوعي الجمعي إلى جانب الوعي بالهزيمة في خضم حركة شعبية حقيقية.. حينذاك فقط يتحرر الدين من الإرهاب ويتحرر اللون من الاستلاب السلفي ومن الاغتراب العاجز عن الإبداع والقادر فحسب على استهلاك منجزات الآخرين دون الانخراط الفعلي في المعاد الحضاري،^(٢١).

فكان غالي شكرى لا يتركنا في حيرة منبهة إزاء الهواجس العقلية الناجمة عن تفكيرنا النظري حول طبيعة الحضارة الإسلامية، بل يلمح إلينا أن مثل هذا الإنجاز النظري المطلوب إنما يعتمد «ديالكتيكياً» على ما يلجزه الشعب ثقافياً وحضارياً، ولا يتصور أن توضع نظرية حية خاصة بإطار حضاري وشمل اللون/ المواطن بهويته العربية إلا في خضم إنجاز ديمقراطي حقيقي «الشعب صاحبه، والوسيلة هي للفعال، والغاية هي الحرية والوحد والاشتراكية».

وهذا هو ما يقودنا إلى العنصر الرابع من عناصر المنظومة.

الديمقراطية هي الحل.. مادة رابعة

لا توجد في قواميسنا العربية القديمة مادة بعنوان الديمقراطية، وليس هذا

بمستغرب، فالكلمة إغريقية الأصل «Demokratia» وهي مكونة من مقطعين Demo وتعني الشعب + Kratia ومعناها السلطة أو الحكم. ويذكر قاموس دائرة معارف العالم أن روح الديمقراطية هي للمساواة سياسياً واجتماعياً^(٢٢) وقد ترجمت الكلمة إلى اللاتينية ثم إلى اللغات المنفرعة عنها بالتشكيلى الفيلومينى نفسه. لكن العرب - ورغم اتصاليهم ثقافياً بالحضارة الإغريقية وترجمتهم لكثير من معاني ومصطلحات الفلسفة اليونانية إلى العربية لم يحاروا قط أن يتأملوا في معنى هذه الكلمة لأنهم كما رأهم ابن خلدون في المقدمة كانوا أبعد الناس عن السياسة.

«والسبب في ذلك أنهم أكثر بداءة من سائر الأمم وأبعد مجالاً في القفر وأبعد عن حاجات التلال وجبوبيها لاستيادهم الشظف وخشونة المشى فاستغفوا عن غيرهم فصعب انقياد بعضهم لبعض لإيلافهم ذلك»^(٢٣).

ليس ضرورياً أن ابن خلدون قصد إلى تعريف الأعراب للبدو قبل قيام الدولة الإسلامية، لأنه وحتى بعد أن قامت هذه الدولة فقد ظل العرب لا يحصل لهم الصك إلا بصيغة دينية من نبوة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين على الجملة بعد تعبير ابن خلدون. فالشورى أولاً لم تكن حقاً إلا للخبية اللبوقراطية (الصحية) وثانياً لم تكن ملزمة للحاكم الذي لا يسأل إلا أمام الله، صحيح أن البيعة كانت شرطاً لإتمام التعاقد بين الحاكم والرعية لكنها لم تكن الأساس الشرعي للحكم ولم تكن عبارة أبهى يكر في خطاب توليته الأميرنى ما أملت الله فيكم فإن عينيه فلا طاعة لي عليكم، إلا تأكيداً على أن أساس الشرعية هو الله وليس الناس. ويتضح هذا المعنى بجملة أكثر في خطاب عثمان «لا أخلص قميصاً لأبسنية

الله، وعبدًا يحاول المفكرون الدينيون المستشرقون أن يوحّدوا بين مصطلحي الشورى والديمقراطية اللهم إلا أن مارسوا القطيعة المعرفية الضرورية (وليس القطيعة الثقافية) بين مدلولي التعبيرين. أجل كانت للشورى هي النظام السياسى الملائم في صدر الإسلام بمقتضى الظروف الاجتماعية ودرجة النمو الأنثروبولوجى وعلى هذا فلا يمكن نقد هذا النظام بأثر رجعى، وهذا هو معنى عدم القطيعة الثقافية، إنما أن يستمر القول لدلالة المصطلح القديم قائماً في ظل المتغيرات التاريخية فهو ما يمثل الجمود المعرفى (ما يذكرنا بسريير بروكرست) الجمود الذي لا سبيل إلى التقدم بغير إذنه.

هكذا بدأت قواميسنا العربية الحديثة تقترب من كلمة الديمقراطية، وما كان ذلك ليجدث لولا أن المجتمعات العربية قد عرفت بالفعل طريقها إلى الاتصال من أجل المشاركة في السلطة.. من أجل أن يحكم الشعب نفسه بنفسه، مباشرة أو عن طريق نواب منتخبين يأتي بهم الشعب نفسه، ويستمدون هم منه السلطة باعتباره صاحب السيادة وأساس الشرعية. والشعب هنا يعنى جميع المواطنين دون النظر إلى اختلافاتهم الجنسية أو الدينية أو الطبقية أو الفئوية. ومنذ صدور أول دستور عثمانى عام ١٨٧٦ (تقديماً مطبقاً للواقع المتطور) فقد تقرر مبدأ المساواة في جميع الحقوق والواجبات بين جميع مواطنى الدولة على اختلاف أديانهم، ومن ثم أصبحت قضية الديمقراطية في صلب التحديد السوسولوجى لطبيعة الوطن.

لم يعد السؤال: ديمقراطية أم لا؟ بل أصبح: الديمقراطية كيف وما هو نوعها واختمة أى الطبقات تمارس وهل يمكن ممارستها في ظل الاحتلال أو النفوذ الأجنبى؟

يكتب غالى شكرى محاكمًا التصور المثالي (الذى يفصل بين الديمقراطية وبين ضرورة الاستقلال الوطنى) ومعلقًا على شهادة خالد محبى الدين، ومن هنا كان تأكيده المستمر على أن نوع الديمقراطية الذى سيسود هو الذى سيحدد المسار... وكانت هناك فى قلب المسألة الديمقراطية وحوايلها عدة إشكاليات رئيسية فى طبيعتها الارتباط الوثيق بين الاستقلال والهوية القومية من ناحية، وبين الثقافة وهذه الهوية من ناحية أخرى^(٢٥).

ومع ذلك فإن المعضلة التى يضع عليها يده مفكرنا الكبير تتحدد فى أن الديمقراطية كانت توجد ولو بشكل محدود وبكيفية هشة فى ظل الاحتلال الأجنبى بينما كانت تغيب تمامًا فى ظل الاستقلال، وكان غيابها فى ظل السلطة السياسية الوطنية المستقلة سببًا فى تعثر تحرير الأرض وإخفاق محاولات التنمية. هنا يكاد غالى شكرى يصادق على مقولة ابن خلدون منصفًا إليها تفصيلات من حياتنا المعاصرة حين يكتب عما كشفت عنه الحرب الأهلية اللبنانية من تمزق للشوب الليبرالى، وحرب للشمال والجنوب فى السودان من تمزق للشوب الوطنى، وحرب اليمن من تمزق للشوب الماركسى، وحرب الخليج من كشف للمعورة تمت الشوب القومى الممزق، فى إطار مرجعى ثابت «يفرض القيمة المهيمنة فى الوحدة الاجتماعية البطركية بدءًا من مفهوم الزواج وانتهاء بعلاقة أعضاء الأسرة بعضهم ببعض، علاقة الأب - رب العائلة - ببقية أفرادها - وعلاقة الذكر بالأنثى، والأخ الأكبر ببقية الأخوة، هذه التراتبية المقدسة هى البذرة

الأولى للأنشورراطية فى المجتمع بأكمله، وأما علاقة العائلة الصغيرة بالجسم الأكبر للعشيرة أو القبيلة فإنها البذرة الأولى للأنشورراطية فى التنشور الاجتماعى ككل، فإن مفاهيم الدولة والقومية والأمة لا علاقة لها بالواقع العربى من قريب أو بعيد^(٢٦).

لكن هذا الإطار المرجعى الثابت - وهو مشترك فى مرحلتى السيادة الأجنبية والاستقلال الوطنى - يجازره إطار مرجعى متغير يمثل الفكر الليبرالى فى المرحلة الأولى ويمثله الاشتراكية فى الثانية، وهو ما يفسر الوجود النسبى للديمقراطية مادام الشعب كله يمانى من وطأة الاحتلال ويستلفر بكامله لانتزاع حريته، وهو أيضًا يفسر غياب الديمقراطية فى مرحلة الاستقلال حيث كانت الستالينية القمعية هى مرجعية الاشتراكية (يفضل التنظيمات السرية اليسارية) هذه الاشتراكية ما لبثت أن تحولت إلى «نوع من المثالية القائمة لأصحابها قبل أن تلمع غيرها ولم تغل حياة التقليديين أو الثوريين العرب من الازدواجية تمت وطأة المرجعية الثابتة شأنهم فى ذلك شأن الليبراليين وربما أكثر فداحة^(٢٧).

ويفعل هاتين المرجعيتين الثابتة والمتغيرة أخفقت الأنظمة السياسية وأخفق الفكر العربى المعاصر الليبرالى والماركسى والقومى والدينى فى مشاريعهم الزامية إلى الاستقلال والاشتراكية والوحدة والمدينة الفاضلة، ولم يعد ثمة إلا خط الدفاق الأخير يلزمه مثقفون يربطون الاستقلال بالديمقراطية ربطًا دياكتيكيا. وليس فى أيديهم إلا

أفلامهم، فهل تنجح الأفلام فيما أخفقت فيه الأنظمة والأحزاب والتغيرات السياسية؟

ولسوف تظل نتائج الحفر الأركيولوجى الذى قام به قلم غالى شكرى (وهو يطلق على شهادة رجل السلطة وحارس أيدولوجيتها على صبرى) تمثل فضيحة كل المثقفين الذين يسمحون لمثل هذا الأيدولوجى البراجماتى أن «يوطنهم» لصالح، شركته المساهمة، التى هى السلطة التطبيقية (أي) كانت درجة الطابق بين شعاراتها وشعاراتهم لأن الصلاصة الفارقة بين الأولى والثانية أن شعارات المثقفين لا تتحقق إلا بالديمقراطية، بينما شعارات السلطة التطبيقية تسعى للتحقق بتغيب الديمقراطية فلا تنجح إلا فى التثقيب. وهكذا يتم فى مشروع غالى شكرى الربط بين الاستقلال والهوية القومية من ناحية وبين الثقافة وهذه الهوية القومية من ناحية أخرى.

ومن الواضح أن الرابط المشترك بين الدائرتين هو الديمقراطية، بدونها لا تنشأ أحزاب سياسية وطنية بالمعنى الصحيح ولا تتجذر تيارات فكرية تثبت وتوصل الهوية القومية ولا تقوم أنظمة للحكم تملك القدرة على تحقيق الوحدة بين أوطاننا المتهاوية، تلك الوحدة التى يفيرها نطل محصورين مكبوحي النمو مهددين بالانقراض بدلا من المشاركة فى بناء حضارة الند.

تذييل:

هذه البنية المعرفية التى يرسى أساسها غالى شكرى، والتى تقوم على الأمشاح الأربعة للمبادلة التأثير والتأثر هى علامة فارقة يجازع عنها الفكر العربى كذايفات النهضة التوفيقية



مؤكدًا على مبادئ الديمقراطية وغايات
الاشتراكية كما عند الفلاسفة الثوريين
للجدد Post-Marxian.

بهذه الأسس فإنه لا شك مستكمل لنا
نظريته التي يربطها بفضائل نحن الشعب
خلال العقود القادمة، وجمداً أنه معنا
فهو لا يزال شاباً في الستين من عمره
المديد. ■

هوامش وملاحظات

١ - صدر كتاب «الثورة المضادة في مصر» في
طبعة المراجعة الأولى من دار الطليعة بيروت
١٩٧٨ وصدرت للطبعة الفرنسية عام ١٩٧٩
بالإنجليزية ١٩٨١.

٢ - للفتوحات السكية - محيي الدين بن عربي
٢٥/٤ دار صادر للنشر بيروت .

٣ - الخطاب الاستهلاكي - غالي شكري - مجلة
للقاهرة العدد ١٣٧ نوفمبر ١٩٩٣ .

٤ - انظر محامل في الطريق - سيد قطب - دار
الشرق - الطبعة الخامسة عشرة ١٩٩٢ حيث

يعلن فيه الكاتب الحزب على الاقتصاد
السوفييتي (السابق) والصين ودول شرق
أوروبا واليابان والهند واليابان وأفريقيا ثم
أوروبا الغربية وأمريكا واليهود. ص ٩٨، ٩٩

٥ - ارتبط إنشاء الأزهر بالإرهاب الفكري الذي
مارسه القاطمون على شعب مصر لتحويلهم
إلى المذهب الشيعي زهاء قرنين من الزمان،
وفي ظل الحكم العثماني عرف الأزهر بتدريج
المناسب والمربيات والألقاب.

٦ - للتحقق بالأزهر لبعض الوقت عمر مكرم،
وكذلك درس به طه حسين، وتخرج فيه
فعلاً محمد عبيد وقبلة رفاعة الطهطاوي
ويعود على عبدالرازق وجميعهم يطبق
عليهم التعريف السارتر/ي/ الجرامشي
بدرجة أو بأخرى.

٧ - المثقفون والسلطة - غالي شكري - الجزء
الأول - دار أخبار اليوم ١٩٩٠ ص ١٠٠.

٨ - المحضر عند المذبح - غالي شكري - الأهرام
١٩٩٤/٣/١٦ .

٩ - لمزيد من النقاش حول درجة الوحي
بالمصلحة الطبقيّة البورجوازية عند قادة

والمفكرات الميتافيزيقية التي سقطت
جميعاً، بحيث أمكن المفكر أن يهود
جدلياً - وعلى أرض الواقع الاجتماعي -
بين آسأل «الوثبة» القادمة استقلالا
وديمقراطية وقومية وحضارة، متخذاً
سبيل النقد لطرفي المعادلة: نقد التراث
(السلفية والجمود فيه) ونقد المعاصرة
(تيار ما بعد الحديثة بعمديته وتبويره عن
أزمة الرأسمالية العالمية) ونس على ذلك
سائر الثنائيات، العلم والإيمان، الفرد
والمجتمع، الدولة والثورة، السلطة
السياسية والمجتمع المدني.. إلخ، هذا
النقد لكل من طرفي المعادلة حين افادت
يجتذب طرفاً على حساب طرف هوما
يمكن بفعله إقامة توفيقية دالكتيكية
حقيقتية وليس مجرد تلفيقات
أبادوقيلية.

إن غالي شكري وهو يقيم بنيت
المعرفية هذه لا يقع في أحجولة الليبرالية
التي هدمت البنية المعرفية لماركس
بحجة تطويرها^(٢٨). كذلك لا يخفق
غالي (خفاق) الستالينيين العرب الذي
أخضعوا فكرهم للحزب، وذلك لأنه
«يبدع، فكر» عربياً أصيلاً وجدياً ويتواصل
مع إيجابيات تاريخ الأمة من ناحية
ويتواصل - من ناحية أخرى - مع تيارات
التحديث العالمي الجديد New-Modernity
جامعاً بين الليبرالية والماركسية مرتبلاً
بميراث فلسفة العلم كما عند كارل بوبر
إنجازات مدرسة فرانكفورت النقدية،

ثورة يوليو، راجع دراستنا المنشورة بمجلة
القاهرة بعنوان الديمقراطية والمسرح عدد
فبراير ١٩٩٣ .

١٠ - الخروج على النص - غالي شكري - دار
سينا بالقاهرة ١٩٩٤ ص ١٩٢ .

١١ - السابق ص ١٩٣ .

١٢ - شعرنا الحديث إلى أين - غالي شكري - دار
المعارف بالقاهرة - ١٩٦٨ ص ١٨٨ .

١٣ - الأقباط في وطن متغير - غالي شكري -
كتاب الأملى العدد ٢٩ ص ١٦

١٤ - Foucault Michel - L'arder du die -
course Gallimard 1971.

١٥ - الأقباط في وطن متغير - سابق ص ٩٠ .

١٦ - السابق ص ٨٠ .

١٧ - للخروج عن النص - سابق ص ٣٢١ .

١٨ - بل ثقافة واحدة - غالي شكري - الأهرام
١٩٩٤/٥/٤ .

١٩ - المحضر عند المذبح - غالي شكري - الأهرام
١٩٩٤/٣/١٦ .

٢٠ - الخروج عن النص - سابق ص ١١٨ .

٢١ - السابق ص ١٢٤ .

٢٢ - انظر:

Encyclopedic World Dictionary,
Printed in Lebanon by Colour Press -
Beirut 1974 - P. 445.

٢٣ - المقدمة - ابن خلدون - دار القلم - ليدان -
ص ١٥١ .

٢٤ - انظر مثلا:

المعجم الفلسفي - د. مراد وهبة - الطبعة
الثالثة دار الثقافة الجديدة - ص ١٩٨ .

٢٥ - المثقفون - سابق ص ١٤٢ .

٢٦ - الخروج - سابق ص ١٦٠، ١٦١ .

٢٧ - الخروج - سابق ص ١٦٥ .

٢٨ - انظر كتاب لينين «الدولة والثورة» عام
١٩١٧ وقرآن ما جاء فيه بمسألة NEP

التي أرساها عام ١٩٢١، وانظر كذلك كتاب
«الثورة البروليدارية والمرتد كروتسكي» وقرآن
بما حدث من سقوط للاتحاد السوفيتي نتيجة
تجاهله لنقد كروتسكي الذي كان ماركسياً
أسلياً في الواقع... ■

لا تؤمن بأية تعميمات (كما هو الحال عند قرائنمو ليوتار ويول فيراند) للمجتمع والإنسان مما يهدم أساس العلم ويفتح الباب واسعاً أمام الفوضوية والعرقية والأصوليات الدينية. وهذه كلها مظاهر تعبير عن أزمة الرأسمالية المعاصرة تلك التي اتصرت (مؤقتاً) على ماركس، (ونهايئاً) على لينين وستالين.

يدرك غالى شكرى هذا كله.

ويدرك أيضاً أنه ليس ماركس العالم العربى. فالعالم العربى له مسيرة مختلفة، ظروفه الموضوعية لم توفر حداثة ولم تشكل بورجوازيات ثورية تصمصف بإقطاعه وتكافح ثيوقراطيته وتهيمن على أسواقها وإنتاجها خالقة بذلك نقضتها: البروليتارى الثورى. ويعلم غالى شكرى ثانياً - كعالم اجتماع - أن قوانين العلم أعم وأشمل من أن تلغىها الحالات الخاصة، ويعلم ثالثاً أنه يكافح من الأدوات المعرفية ما لم يكن متاحاً فى عصر ماركس (تلك الأدوات التى بفضلها يستطيع أن يوفق بين العام والخاص، بين القانون والاستثناء) لهذا فهو يقوم بتحليلاته للواقع المصرى - (كمثال بارز للمجتمعات العربية الأخرى) - منطلقاً بهذه الأدوات المعرفية المتطورة آنحاً فى اعتباره الثرايت العلمية والمغفريات السوسولوجية سواء على الساحة الدولية (ومدى تأثيرها فى المحلى) أو على الساحة القومية باعتبارها مذاط اهتمامه الأول.

فما هى هذه الأدوات وكيف تساهم فى إجلال المسورة، وبالتالى فى وضع حركة التغيير (الثوية) على الطريق الصحيح؟

إن قارئ غالى شكرى لا سيما كتبه الثلاثة: الثورة المضادة فى مصر،

غالى شكرى والتحديث العربى الجديد

م . ب

طراز ماركس فكان منطقياً أن يظهر وأن يؤثر وأن يغير. وتبعاً لمقولات المادية التاريخية فإن الطرف الموضوعى كان مفوقاً وإذا كان ممكناً للعامل الذاتى (الفكر للفعال) أن يقوم بدوره.

أما بالنسبة لمسيرة المجتمعات غير الغربية فلم يكن أمامها إلا مشروعات للتحدث أى محاولة للتحاق بالغرب على الطريق نفسه (وهذه هى وجهة نظر الغرب) لكن الحدائة الغربية لم تثبت هى الأخرى إلا قرنين من الزمان وإذا بها تفضى إلى حالة سائلة أطلق عليها اسم ما يحد الحدائة post Modernism بدلتها سبولة كونية فيها أعلنت نهاية الكليات الكبرى (الاتحاد السوفيتى، الاتحاد اليوغسلافى) وأنثرت بتهارى الدولة القومية وتلاشت فكرة الحتمية التاريخية وضعت كثيراً آليات العمل السياسى التقليدية. وراحت هذه الحالة تعكس نفسها على الفكر الغربى بهينة نزعات عديمة

ق لا يملك قارئ كتاب «الثورة المضادة فى مصر» إلا أن يتذكر - مقارناً - ثلاثة ماركس الشهيرة: الصراع الطبقي فى فرنسا ١٨٤٨، انقلاب الثامن عشر من برهمير لويى بوناپرت، كوممونة باريس. بيد أن الفارق بين ماركس وغالى شكرى يكمن فى أن الأول كان أبداً لثراث الحدائة Modernism الذى مسسامت البورجوازيات الغربية فى تشكيله، بينما يعد الثانى وارثاً بالمسب لمشروع التحديث Modernity الذى أخفقت البورجوازيات العربية فى إنجازه.

كان ماركس عضواً فى مؤسسة حضارية لم يطالب هو بإنشائها لأنها كانت قد وجدت بالفعل، أوجدتها معاشة المجتمعات الأوروبية لمرآجل النهضة والإصلاح الدينى فالتنوير ثم سيادة العقلانية. كانت الحدائة الأوروبية هى المناخ الصحى اللازم لبروز مفكر من



الأقباط في زمن متغير، وثقافة النظام العشوائى ليحكم أن يعرف على تواصل معكرنا العربى مع حركة التحديث الجديد New Modernity التي تقوم على مجابهة ما بعد الحداثة اعتماداً على الرشد والعقلانية الجديدة وتدير معركتها ضد القوضى والمدمية والعرقية والأموريات على ساحات المجتمع جميعاً: الدولة، القانون، الأسرة، العلم، الدين. وهي الحركة التي يقودها الآن علماء الاجتماع الأمريكيون وعلى رأسهم وليام جاميسون الذي يجمع بين الماركسية والليبرالية والمرتبط بتراث فلسفة النظم ككارل بوبر وكذلك مارشال بيرسمان وهولوم بيث، وأيضاً مفكرى مدرسة فرانكفورت النقدية وعلى رأسها يوجين هابرماس..

هذا من ناحية ارتباطه بالفكر العالمى المعاصر، وأما عن مسيرته الفكرية القومية فقد بدأت بتأثر يساريى سلامة موسى ومحمد مندور حتى وصلت الى بلورة مفهومه عن اليسار حيث اعتبر أن الشارع المصرى هو اليسار، وليس يساريى فحسب. مروراً بنقده لثقيى نجيب محمود ممثل المثلث اليميني المراءو وكشفه. فى الوقت نفسه - لمراوغة التاريخ الذى جعل من لؤيى عوض ماركسياً فى نظر السلطة وفى عيون الناس رغم أنه لم يكن كذلك البتة. راجع كتابه «المثقفون والسلطة فى مصر».

إن «الحبوية المنهجية» عند غالى شكرى لتعد أولى الأدوات المعرفية التي صقلها - ولا يزال يصقلها - منذ صدور كتابه «شعرنا الحديث إلى أين؟» وحتى آخر حرف كتبه إلى الآن (راجع مقالاته فى الأهرام: بحثاً عن منهج أم عن منهجية ابتداء من ١٩٩٥/٣/٨) حيث يركز على أن اكتشاف التناقضات ليس هو العلامة الأولى لاختبار الاتساق المنهجى، فالإشكالية عند غالى شكرى لا توجد لمجرد انعدام هذا الاتساق، لأن أول مظاهر الإشكالية إنما تكمن فى غياب «المصطلح» القادر على الوصول إلى «القارئ» دون أن يخل هذا بصحة التعامل مع الميدان العقلى الشخص..

وتطبيقاً لهذا المفهوم فإن غالى شكرى يبحث مصطلحات على حقل السياسة فيسمى حرب أكتوبر «العرب البديلة» ولا يلحها أبداً «بالحرب المتغيرة»....

«ميدان القتال لا تعرف النسيبات والمدافع والطائرات وملايين الأطنان من التلوث..... لكنها أيضاً لم تكن حرباً تحريرية من جانب القيادة السياسية المصرية،

وإن أضاف هو بعد ذلك لأسباب وجدانية وطنية - أو كانت حرب تحرير من جانب الشعب والجيش؟ إلا أن المصطلح «الحرب البديلة» يظل معبراً تماماً عن واقع الحال قياساً بمجريات الأمور فى ميدان القتال وفى غرفة العمليات وعلى الساحتين السياسية والاقتصادية كما «استقرأ» فى تحليله لانقلاب ١٥ مايو ١٩٧١ (راجع كتاب «الثورة المضادة فى مصر») فقد رصد بذور هذا الانقلاب لا عدد موت عبدالناصر فحسب ولا حتى منذ حدوث

الهزيمة فى ١٩٦٧ فقط ولكن فيما قبل ذلك بكثير. رصدنا فى التركيبة الطبقية لسلطة يوليو ١٩٥٢ باحتوائها على جنين الثورة المضادة جنباً إلى جنب مع قوى الثورة. ثم ولادة هذا الجنين فى انفصال سوريا ١٩٦١ ونموه مع تراجع خطة للتنمية وتجمدها إلى أن صار صيباً واضح المعالم بعد الهزيمة إلى بلوغه الجنسى فى انقلاب مايو ثم أخيراً تسلمه ميراثه وشريعته بالعبر العسكرية الذى يصفه بعبور مصر من «الهزيمة الناصرية» إلى «النصر المهزوم» فكان طبيعياً أن تكون تلك الحرب التي رتبها قوى الثورة المضادة «بديلاً» عن حرب التحرير التي طلبها الشعب والجيش.

ذلك مثال على حيوية المصطلح وإلى المنهاج السوسيوجيوبوليتيكى المتبع فى نخته (من حيث علاقة المجتمع المصرى بخصوصية الموقع الجغرافى المقدس للحكومة المركزية بشرط أن تدافع عن الأرض ثم علاقة الاثنين بالقوى السياسية التي تطلب الشرعية، فيكون المصطلح تعبيراً علمياً عن واقع قديم / جديد، وفى الوقت نفسه يكون بإمكان هذا المصطلح أن يصل إلى القارئ فيفهمه ولا يضيع منه فى زحمة الأحداث وتواترها وتداخلها.

يؤكد المصطلح إذن عبر عملية تلقى طبقية بين الواجهة التاريخية (التي لا يمكن رصدها إلا عبر تجلياتها فى تفاصيل التفاضل) وبين العقل التحليلى الباحث على «بروزة الجوهري» فيها. وحين تدب الحياة فى المركب منهما (المصطلح) فإن «الإشكالية» - تكون قد انضحت وأما السياق المنهجي الكلاسيكى فإنه لا يعدو كونه وجهاً أو أفقاً للتفكير لا للحياة والطبع فإن الاتساق مطلوب فى كل الأحوال (ولكن ليس بالدرجة الأولى) على الأقل لكيلا يظل الكائن الذى

(المصطلح) جاهلاً. ولكن لأن الجاهل يمكن أن يتجاوز جهله بنموه في أرض المعرفة بينما الميت لا يمكنه أن يحيا فإن حيوية المصطلح لا شك لها الأولوية ولهذا القول تفصيل تعرضه فيما يلي:

من المعروف أن ثمة منهجين أساسيين للتفكير العلمي. أولهما هو المنهج الاستدلالي Deduction وهو عدد أرسطو آلة كل العلوم مستقلة عنها ومستخلصة من عصاره العقل البشري وهذا المنهج يبدأ بالكلى الذي تمت معرفته في عصر من العصور، وينتهي بتطبيق حكمه على الحالات الجزئية لتجنب الخطأ في الاستدلال أما المنهج الثاني فهو الاستقراء induction وهو على عكس الأول يبدأ من الحالات الجزئية وينتهي إلى استخلاص القانون من مجمل الوقائع التجريبية التي تم رصدها، والفرق بين المنهجين هو فرق في النظرة إلى العالم، فبينما الأول ميثافيزيقي يؤمن بعلو أولى هي مصدر الوجود فإن الثاني - لأنه ينتهج للبحث في العلوم الطبيعية - فإنه لا يدعى امتلاكه اليقين (وربما لا يسعى إليه) وتظل نتائجه بهذا الشكل احتمالية ترجيعية على الدوام.

ولقد ظل هذا التقسيم قائماً منذ عصر أرسطو وإلى ما بعد عصر فرنسيس بيكون حتى كان العصر الحديث الذي شهد تطورات هائلة في مجال العلوم الطبيعية كالنسبية والكمات في الفيزياء، والهندسة الوراثية في البيولوجيا، والفرويدية وما بعدها في علم النفس؛ حيث كان من الطبيعي أن توكب هذه التطورات ثورة في فلسفة العلم ومناهجه فكان أن رأينا «كارل بوبر» يضرب ذات اليمين وذات الشمال في كل ما تواضع عليه فلاسفة المنطق - سواء كان صورياً أو ديكالوجيكياً - وما تواضع عليه أصحاب

منهج الاستقراء. مؤكداً على أن «العلم هو منهجه» وهذا المنهج ليس له من معيار إلا القابلية للاختبار التجريبي، لأن الشرط الأساسي لأية نظرية علمية هو كونها قابلة للدحض على أن يكون هذا الدحض توطئة للبحث فيما هو بعده، وهو بهذه «البعدية» إنما يدافع عن الميتافيزيقا - على خلاف الاستقرائيين - باعتبارها الأفق اللانهائي الذي يلهم العقل الإنساني ويمده بفروض جديدة بغير انقطاع، فالحياة انتقال دائم من حالة إلى حالة، وكل حل لمشكلة منطقي لمشكلة جديدة تتطلب حلاً فليست ثمة حتمية تاريخية.

إن احتمالية الخطأ - باعتبارها ضرورية حيوية - في مناج كارل بوبر يجد صدها في رفضه كل ألوان الفكر الشمولي والديكتاتورية فلا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه للحقيقة المطلقة لا أرسطو ولا بيكون ولا هيستجل ولا ماركس. وهذا المنهج يستطيع أن يميز بين ما هو علمي وبين ما هو أيديولوجي فنمو المعرفة قرين مبدأ القابلية للتكذيب وهو ما لم يفهمه الوضعيون أو أصحاب منهج الاستقراء الذين يقصرون بحوثهم على فرع من فروع العلم دون أن يربطوا الفيزياء بالبيولوجيا والاثنتين بالعلم الإنساني هذا هو ما نطلق عليه خاصية الضوئية المنهجية، وسوف نرى تطبيقاته ونتيجاته عند غالي شكري.

فأما وأن «الحيوية المنهجية» هي الأداة رفيعة الشأن التي استلهمها غالي من غوصه في بحار الأدب المصطنعية ومن تحليقه في آفاق الفلسفة المتصلة بالحياء (وليس من جلوسه في غرف الفكر الباردة المعزولة عن حركة للجماهير) فليسف تواصل هذه الأداة الأصلية عنده بحركة التحديث الجديد

لأعلى طريقة الالتزام الجذائفي التي مارسها ماركسيو العقود السابقة ولا على طريقة آباء معادلة النهضة الذين كانوا أتباعاً لطرفي المعادلة: الموروث والوارد مما لم يملكهم - في مراحل الجزير الوطني، وما أكثرها - من أن يأخذوا فرصهم في نقد الطرفين تهديداً للوصول إلى المركب synthesis فظل الجمع بين الموروث والوارد أو بين الغرب والتراث أو بين المعاصرة والأصالة جمعاً تلقفياً ما كان له أن يحيا وأن يسير بين الناس في الطرقات فظل صورة مضطربة في أدمغة النخب السياسية والثقافية إلى أن أسقط زلازل الهزيمة الجدار فسقطت معه الصورة بإطارها وإذا بالوطن وقد ركل إلى عالم ما بعد الحداثة ليكون له بمفاهيم المراهض!

هذه الأداة المعرفية المبدعة عند غالي شكري تتواصل مع حركة التحديث الجديد - على المستوى العالمي في الفكر المعاصر - وذلك من خلال الرغص المشترك لقيم عالم ما بعد الحداثة كلا من زاويته الخاصة، فإذا كانت حركة التحديث الجديد في الغرب ترفض للاعتقالية وما يستتبعها من إطلاق وحوش ما قبل التاريخ من فرضوية وعرقية وفاشية.. الخ، فإن غالي شكري كمفكر عربي معاصر - ورفضها أيضاً - لا بالبلجيعة للغرب ولكن عبر الوعي بأن ثقافة عالمه ما كان لها أن تقوده إلى هذا الفخ أو أنها تابعت مسيرتها الأصلية في نظرتها إلى الطبيعة لا باعتبارها مجرد فيزياء ولا بحسبانها مجرد موضوع للاستغلال، بل لأنها مركب لا ينقسم من مادة جامدة ومادة حية ومجتمع بشرى فلسفتها (أي المسورة) إيراد الصلح بين الإنسان وبين الطبيعة فأخطر ما تقولوه الطبيعة في كلامها الجديد ليس ما تبشر به من أدوية للمرضى وتحولات في



جانب المسيحية الشرقية في الحضارة العربية الإسلامية، وهو - أي المؤلف - ليس يقنى أن هدفه المضمّن من وضع هذا الكتاب إنما هو «الدفاع عن الهوية الوطنية للشعب المصري في إطار القومية العربية والانتماء العضوي والمصري إلى الحضارة العربية الإسلامية، وبما يلتقّد التحليلات الماركسية للثورة المضادة في مجملها العام وذلك في كتابه المهم «الثورة المضادة في مصر» لأنها كانت أبعد ما تكون عن الإطار السوسيولوجي في التحليل وأقرب ما تكون إلى الأطر السياسية للصرف، فإنه لا ينفي صحة الدروس المستخلصة من المنهج العام للمادية التاريخية، وهذا هو ما عطاها بقوله في أول هذه الدراسة «إنه يطلق بأدواته المعرفية الجديدة المتطورة أخذاً في اعتباره التراث العلمي والمفكرات السوسيولوجية سواء على الساحة الدولية أو المحلية»، ولهذا فهو يحشد لتحليلاته السوسيولوجية للثورة المضادة في هذا الكتاب أكثر من خمسة وثلاثين مرجعاً متخصصاً فضلاً عن إحدى عشرة وثيقة رسمية فضلاً عن الصحف اليومية والمجلات والدوريات والنشرات العلمية والسرية المصرية والعربية والأجنبية علاوة على مقدمته النظرية التي أورد فيها آراء ريجيس دوبريه وفريدريك إنجلز وهربرت ماركسيز وفؤاد زكريا ومراد وهبة وحسين مؤنس وزكي نجيب محمود وأثور عهيد الملك ليؤكد ضرورة التفريق بين سوسيولوجيا الثورة المضادة وسوسيولوجيا الإمبريالية حيث مأساة الطبقة البورجوازية المصرية إنما كانت في أنها انحوت داخلها على نقيضين: الثورة والثورة المضادة، مجابهة الإمبريالية والاستسلام لهما. ومن المدهش أن يظهر للنقيضين معاً في مرحلة واحدة هي ثورة

الكائنات ومدود مائية وري للأرض والحد من المجاعة. فهذا كله أن يتأني إلا لأصحاب القدرة على اتخاذ مواقف جديدة من الطبيعة والكون بل الأكوان والانفجار بل انفجارات الحياة. مواقف لاتجدها كما كان يفعل القدماء ولا تسيطر عليها كما يفعل المحدثون بل تتحارب معها دون شروط عقائدية مسبقة، (الخروج على النص ٢٣٧) فما هو السبيل لاستعادة تلك المسيرة؟

إن علم اجتماع المعرفة ليس إلا منهجاً نراه في عهده العربي عند غالي شكري متصلاً بميراث فلسفة العلم عند كارل بوبر لاسيما حين يفسح غالي المجال للذين - سواء المسيحي أو الإسلامي - ليحبر عن ثغرات الإنسان في العدل والحرية بغیر ادعاء لموضوعة كاذبة نراها عند الوضعيين مثلاً. بل إن البعد الميتافيزيقي في منهجه إنما يأخذ مكانه بجانب الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية جميعاً، وقارئ كتاب «الأقباط في وطن متفحس» بإمكانه أن يلمس عناصر هذه المنهجية الحيوية في حوار مع البابا، ذلك الحوار الذي يأتي دون تسلسل منطقي حيث تتشابه فيه أقوال البابا مع أصوات أخرى (الخط الهمايوني - أحداث الفتنة الطائفية الأخيرة - تاريخ الكنيسة الوطني نحو إسرائيل ومن قبلها الصليبيين... الخ) ليشكل هذا كله مجمل الخطاب القبطي باعتباره إسهاماً من

يوليو ١٩٥٢ وأن يكون قائد الأولى جمال عبد الناصر وأن يكون قائد الثانية أنور السادات كوجهين متعاكسين لعملة واحدة، ولكن ليس مدهشاً أن تنتصر الثانية لغالب الديمقراطية عن الأولى تلك الديمقراطية التي غابت عن معادلة النهضة وكان غيابها سبباً أصيلاً في السقوط.

بمثل هذا الحشد الهائل وإستيعاض أقصى ما توفره المعلومات الواردة فيه من دلالات كامنة وإمتحان الفروض النظرية في الواقع الحي، يكشف غالي عن أداة ثانية من أدوات البحث العلمي لم تكن متاحة للباحثين السابقين، وهي أداة منهجية متطورة تتمثل بحركة التحديث الجديد الذي يعتمد على ثورة المعلومات وعلى عسدم تجاهل الإنجازات الإستمولوجية للقرن العاشر اعتباطاً متبادلاً بين «الخصوصية والتعميم» والجدل الذي لا يصادر على المطلوب بين «الوعي ومنظومات القيم وبين الفرد والجماعة، وبين الجماعة والمجتمع، وبين المجتمع والسياسات الإنتاج الاجتماعي، (انظر كتابه «ثقافة النظام العشوائي» ص ١٥).

بهذا المنهج التحديثي الجديد استطاع غالي شكري أن يميز بين «المعرفة، كتشاك للنظرية وبين الرأي بصفته: المعلومات الخام عند الأفراد بل وعند المجتمع. وهو التمييز الذي تجاهله ماركس وماكس فيبر ودوركايم فجاءت نظرياتهم أقرب إلى الأيديولوجية منها إلى التحليلات العلمية السوسيولوجية.

من هنا فإن منهج غالي شكري يستطيع أن يفسر انحياز حشالة البورجوازية المصرية - وهي فئات تدرّج طرئاً على الهرم الطبقي - إلى الثورة المضادة بأكثر مما استطاع

ماركس أن يفسر انحياز الفلاحين إلى لويس بوناپرت بعد إخفاق ثورة ١٨٤٨. ففي كتاب «الثورة المضادة» يعتمد غالى شكرى على بيانات وإحصاءات الجهاز المركزى للأسعار لبيان توزيع الأسر ودخولها والتوزيع النسبى للدخول، وعلى بيانات الخطة لرصد تطور نسبة الأجور إلى الدخل القومى، ويعود إلى جهاز تخطيط الأسعار ليرصد توزيع الملكية ومتوسط العائد للملاك. كل هذا عن عام ٧٢ لبيان أبعاد الهوة المربعة بين من هم فوق ومن هم أسفل.. ومن الطبيعى أن يسمى «الخطاب الاستعلاكي» لملء تلك الهوة بالغش الأيديولوجى مهدداً للذهاب إلى القدس المحتلة يسلم مفاتيح الحرب والسلام لأيدى العدو وليعتبر «بالحرب البديلة» من «الهزيمة الناصرية» إلى «النصر المهيوم» وليهدد... «صهينة مصر» فى إطار من نظام عسوائى راح يتشكل فيما يشبه الشركة المساهمة أعضاؤها الرأسمالية الأجنبية وبكلائها التجار يلبها حلفاؤها من البيروقراطية فالفئات الطبقية ومافيا الدعاية ومافيا المخدرات ومافيا الإرهاب، وهى الشركة المرحاض للإمبريالية العالمية فى عالم ما بعد الحداثة ككيف السبيل إلى مجابهة هذا النظام العسوائى والخروج منه إلى فضاء الطبيعة باستعادة المسيرة الأصلية لتخالفنا وتطورها بما يلائم العصر؟

يقرأ غالى شكرى «تجديد الفكر القومى» لمصطفى الحكى فيطالب بمزيد من الحفر عند الجذور للتجديد من أجل المستقبل. للتأكيد على أن العربية هوية كل العرب وليست محض أيدىولوجية يتبناها فريق ويرفضها آخر، للوعى بأن الحضارة الإسلامية هى الرعاء القيمى للشعوب.

يقرأ غالى ثانياً - فى كتابه «ثقافة النظام العسوائى» - كتاب المؤرخ يونان لبيب رزق «مصر المدنية - فصول فى النشأة والتطور» فيطالب بكتاب جديد يعايش الأزمة عن قرب ومن أسفل حتى يصبح فاعلاً ومؤثراً فى تأسيس مفاهيم الهوية والوطن والدولة معارضاً يونان فى نظرتة الإيجابية للحملة الفرنسية التى يعتبرها غالى شكرى بمثابة إجهاض لمشروع وطنى مصرى بدأ به على بك الكبير واكتمل بمحمد على باشا، وغالى فى هذا يوافق بيتر جران الذى ذهب فى كتابه «الجذور الإسلامية للرأسمالية» إلى أن مصر كانت تتمتع بثقافة حية قبل مجيء الحملة الفرنسية كان ممكناً لها أن تجز عملية التحديث وأن حركة التاريخ الأوروبية تشط فى التحويل على دور بوناپرت فى تحديث مصر. وبيتر جران يركز على دور الشيخ حسن العطار (١٧٦٠ - ١٨٤٠) فى هذا الصدد، بينما يمكننا أن نغرق رويته أكثر بالإشارة إلى الثرية التى أنبت العطار، وهى تربة غنية جداً أخرجت الإمام الزينى صاحب مرسوعة تاج العروس والدمهورى (١٦٧٧ - ١٧٧٨ ميلادية) صاحب عين الحياة فى استنباط المياه، والشيوخ سلامة الفيومى والجفمى وعبد الفتاح الديماطى وهم من علماء الرياضيات والفلك.

ويقرأ غالى ثالثاً كتاب بهاء طاهر (أبناء رقاعة) الذى يستشهد فيه بالمؤرخين القدامى علاوة على جمال حمدان ليعرئ الوجود التركى الذى كان استعماراً حقيقياً باسم الدين ويطالب معه بتحقيق مفهوم الثقافة الوطنية ومفهوم المواطنة مطالباً بمد الفجوات المظلمة فى تاريخنا الحديث لإنتاج ثقافة جديدة

ونهضة مختلفة عن النهضة السابقة، ولعلنا لا نتجاوز لو طالبنا معه بها ملقنين عليها اسم «الروبة» لأننا لم نعد نملك ترف النعوى على مهل.

ويتضح هذا الحق المنعمر فى مشروع غالى شكرى عند قراءته لكتابه سامى خشبة (مصطلحات فكرية) وجابر عصفور (هوامش على دفتر التنوير) فالأول منهما يرسم لوحة ثقافية لمصرنا نده بصورة عقلية عن العالم المعاصر وهى صورة عقلية لنا أيضاً، صورة تعمل فى تضاعفها وفصائنها اقتراناً بتغيير ثقافى شامل لتصورنا عن أنفسنا وعن العالم الذى نعيش فيه. وأما الثانى فيجابه التراث بمنهاج تاريخى ورفض إسقاط الحاضر عليه أو الانتقاء منه، وإنما دراسة التراث - من وجهة نظر عصفور - ضرورية فحسب لاستكشاف قرأتين التطور المضمر فى حركة التاريخ. ولكن غالى شكرى يطالب جابر عصفور بتوسيع مفهوم التراث ليشمل الحضارات السابقة على الإسلام تلك التى ساهمت دين شك فى تشكيل المسيح الحضارى للأمة فيما بعد البعث وما زالت تفعل فعلها بطريق غير مباشر فى الحاضر المعاش.

لكن الإضمار يصبح تصريحاً لا يس فيه عندما يقرأ مفكرنا كتاب مراد «مدخل إلى التنوير» حيث يبدو الانحياز للعسائنية ممثلة فى ابن رشد وهيرمونيطيقاً أساساً تراثياً (لو أننا قمنا أيضاً بتحديث ابن خلدون) يمكن أن تبلى عليه علمانية (هى أداة وليست أيدىولوجيا) نجاه بها تلك الدرجمانية التى تسببت فى انزعاجنا ووأدت «تنويرنا» فلم نعرف إلا معادلة نهضة بنفى أحد طرفيها الطرف الآخر فلا يبقى فى أيدنا إلا تلقيفية تسقط النهضة فى كل مرة. ■



مدخل لقراءة الخطاب النقدي لغالى شكرى

عبد الرحمن أبو عوف

باعتبار أن العلاقة بين المجتمع والنص، ليست علاقة انفصال أو تأثير وتأثر إنما هي علاقة كمون بصفة أساسية.

هذا القانون الأساسى النقدى، وهذا الفهم والوعى الاجتماعى للنص الأدبى بتجلياته المختلفة والذى تذبذب وتراجع بين السلبية التأثيرية والواقعية النقدية والواقعية الجدلية عند كل من طه حسين، والعقاد، ومحمد مندور ولويس عوض، ومحمود أمين العالم، وغالى شكرى، قادم جميعاً للصدام مع الواقع السياسى والاجتماعى والأخلاقي للطبقة السائدة والسلطة، فالكشفوا لهذا الصدام دلالة على أن الفهم الاجتماعى التاريخى للنص الأدبى يتجاوز مرحلة نقد النص إلى نقد المجتمع والسلطة والقيم والأعراف والمثل والتقاليد فكانوا بذلك تعبيراً عن نخبات صعود وأزمات وانكسارات الثورة الوطنية الديمقراطية فى سياق تاريخنا المعاصر أوصلمهم إلى فقدان الحرية الشخصية والاستقرار من أبسط أشكالها حتى أعقدها وأكملها وهو الاعتقال والمطاردة والنفى والفرية.

ويجسد مشروع غالى شكرى النقدى فى ضوء هذه الفرضية استمراراً حياً وخلاقاً لهذه الجهود النقدية السابقة عليه فى محاكمة الأوهام الباطلة فى ثقافتنا، ونزع النقاب عن الأنظمة اللاعقلية الموروثة وإيقاظ الرغبة فى قيام قانون يصبح المفكر فيه هو حقيقته دون تنازل أو تبوير.

والتاريخى الذى ينبثق عن تفاعلاته وتناقضاته للنص الأدبى والفنى.

وبرغم تسييس وعى ومفاهيم هذا القانون بين كل جيل من هؤلاء النقاد إلا أنه أثمر فى فكرنا النقدى المعاصر تحديداً أرحب لجوهر وآليات العملية النقدية... إنه دراسة سيموطيقية أو أسلوبية بمنظور اجتماعى، وتتعلق دراسته بصفه أساسية من تحليل الخطاب للفرى أو اللغوى/ الاجتماعى أو اللهجات الجماعية فى النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تعمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها فن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع فى الوقت نفسه ودون انفصال... إن هذا المنظور النقدى لدى هؤلاء النقاد وحسب تفاعله مع حركة الثورة الوطنية والاجتماعية.. وبفكرات فى الدرجات، يبحث عن العلاقات الاجتماعية فى داخل البنى النصية

فعل نظرة أولية شاملة لكلية المساهمات النقدية للصنيعة، الدوبوب والطليعية - ل- غالى شكرى- تمليها اليقين أنه قد أدرك ويتقاليه ووعى القانون الأساسى الذى أرساه وأسسهم وأصله الزواد الكبار للحركة النقدية فى فكرنا النقدى منذ النهضة الوطنية والقومية التى فجرتها ثورة ١٩١٩ وتصاهعت فى الوعى بجدل حركة الواقع المصرى والعربى والعالمى هى انتفاضات لجنة الطلبة والمعامل ضد ديكتاتورية إسماعيل صدقى والقصر والإنجليز عام ١٩٤٦، هذا القانون الأساسى الذى أسسته الجهود والإبداعات النقدية الثورية لطله حسين، والعقاد، ومحمد مندور ولويس عوض، ومحمود أمين العالم هو الارتباط العضوى المحكم بين آليات قسراء وتأويل النص الأدبى وإدراك وتحليل جوهر رؤيته فى ضوء بئيته الجمالية وأسلوبه التعبيرية المشخصة وبين جدل الصراع الاجتماعى

إن السمة الألفية في الخطاب النقدي لغالى شكرى هو الالتحام بين الفكر النظرى وبين الممارسة... بين النظر والفعل.. لي طرح مشروعا نصالياً هو خروج على النص.. أى للتحرف على تحديات الثقافة والديمقراطية ضمن سياق المتغيرات العظمى التى تحتاج عصرنا.. وهو بذلك يشكل إضافة حية خلاقة منحنا بطاقة الانسحاب إلى المستقبل، وعلى حد قوله (ولا أحد يستطيع الحصول على هذه البطاقة قبل الوفاء بشروط الحاضر القادر على الانتهاء نحو المستقبل).

إن هذا المشروع النقدي - كما سحاول قراءته وتأويل المسكوت عنه - احتجاج ورفض لحالة الاسترخاء فى الفكر العربى الراهن... فى حين أن العالم من حولنا يدهشنا بإبداع لا يتوقف.. بحيث يحولنا إلى صفوف المتفرجين الذين يفكرون بالأمانى وبدلاً من رؤية الواقع يرحمون الغيب.

وبسخر وتوقف من البداية عند مداخل لقراءة المشروع النقدي لغالى شكرى، لمستبين ونستلج منها سمات وملامح منهجه النقدي الذى بدأ بالماركسية الجديدة التى استجابت لتغيرات العلوم وقضايا العصر الجديد وتصدت وتجاوزت أقانيم الماركسية السالينية الجدائرية الجامدة، ثم تحت بالتدرج نحو محاولة استخدام الأدوات الإجرائية لمناهج علم اجتماع المعرفة وسوسيولوجية الأدب، بحيث تنهت جهود الفكرية والنقدية الدورية لتأصيل

مناهج علم اجتماع المعرفة والأدب فى فكرنا النقدي المعاصر.. وسوف نناقش أصول هذا الاتجاه المستفيد من مدرسة علم اجتماع المعرفة والأدب الفرنسية مع الأخذ فى الاعتبار خصوصية ثقافتنا وأدبنا المصرى العربى، وما طرحه سياقات وتعرجات الحركة الوطنية الديمقراطية بعد ثورة ١٩٥٢ وصعودها عبر المشروع الناصرى للنهضة والحرر حيث مصر الموقع/ الدور ودولة الأحرار والمصنع... ثم للدرجات التى أحدثتها الثورة المضادة بقيادة المسادات فى ١٩٧١ حيث قضى على مصر الموقع/ الدور وأصبحت دولة السوق، الدولة/ البئر وهى أيضا دولة الاستهلاك والدولة الواسطة... وكل ذلك أدى لتغيير الهوية الاقتصادية لمصر من دولة منتجة للثروة القومية إلى دولة يرتبط دخلها القومى بمتغيرات خارج الحدود: الأوضاع النفطية العالمية، أوضاع الأخطار النفطية الداخلية: أوضاع الملاحة الدولية... ويرصد ويحلل غالى شكرى كل ندوب التآكل والتدنى التى انعكست على عتبة الثقافة والفكر المصرى لهذه التراجعات..

فكما يقول غالى شكرى فى كتابه (الخروج على النص) «إبنى أضع خطاً فاصلاً بين التكوين الاقتصادى - الاجتماعى السابق (دولة الأرض والمصنع - دولة الموقع / الدور - صكركة المجتمع) والتكوين الطارئ (الدولة، السوق، اللغة، البئر السلى) ومن ثم كان لا بد لى من معالجة الأشكال المعرفية

الناجمة عن التغيير فى السلطة والمجتمع، كقضية الهوية الوطنية للقومية، قضية الديمقراطية، وقضية الانقسام الثقافى وهنا نقبض على جوهر منهج غالى شكرى النقدي .. فالنص هو أحد أشكال المعرفة فى تناظرها لبني ذهنية للأطر الاجتماعية التى تشكلت داخل مصر برقعة السلطة الجديدة، الطارئة بعد العزيمة والغياب الناصرى..

هل يقرننا هذا التدخل للفناء الفكرى والنقدي لغالى شكرى اهتمامه الراعى منذ بدايات إبداعه النقدي بجدل العلاقة بين المثقف والسلطة فى مصر والعالم العربى، وهو قد عانى ريلاتنا.

يقول غالى شكرى فى مقدمة كتابه المهم (المثقفون والسلطة فى مصر) .

«ربما كان هذا الكتاب مشروعاً فى المخيلة منذ بدأت الكتابة .. ربما لم تكن أكثر أسمى الأخرى إلا اختبارات متلاحقة لمجموعة من الافتراضات حول علاقة المثقف بالسلطة بدءاً من سلامة موسى وتوفيق الحكيم وتجبب محفوظ، وظه حسين إلى تجليات السلطة المختلفة فى إشكاليات الانتماء والمقاومة والجنس والنهضة والثورة المضادة والتخلف والإرهاب والهزيمة كانت هناك محاور مضمرة حول علاقة المثقف بسلطة الدولة أو سلطة الراى العام أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم والحاكم أو بسلطة القيم الشائنة والأعراف المسائدة والتقاليد البسارية المفعول. السلطة الداخلية التى لا تكاد



المطروحة عينياً للبحث تكشف في ثدياها عن قوانينها المستقلة ذات الصيادة التي قد تصوغ في تصميم خبراتها الذاتية (نظرية) تخص كل ثقافة وطنية، تصنيف بالخلق والإبداع إلى الرؤية الشاملة للثقافة الإنسانية العامة، إلى أن مسيولوجيا الثقافة الفرنسية لا تقضى بالضرورة والحتمية إلى تبني مقولاتها في رؤية وتقويم أية ثقافة أخرى، ولكنها تتيح فقط للثقافات الأخرى فرصة الاستعانة بأدوات التحليل من شأنها اكتشاف خصوصيتها وأصالتها القومية، والكشف عن (الوجه العام) الذي يمكن أن يتضمن سماتها المميزة.

وبذلك الأدوات يلمح شاملي شكري لتأسيس مسيولوجيا ثقافية عربية مستقلة .. وتلك هي فتيلة المدرسة الفرنسية في المقام الأول.

في ضوء هذا التأثير يقدم شاملي شكري أطروحة الدكتوراه (عن النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث) قائلاً: «استطيع أن أقول إن هذه الأطروحة وما يليها من (مشروع العمل) الذي أخذت نفسي به، تطمح لأن تكون لبنة في بناء (مسيولوجيا الثقافة العربية) وهو منهج التحليل السائد على غالبية مؤلفاتي الأخرى في نقد الرواية والشعر وقصصنايا (الانتشاء) و(المقاومة) و(الجنس) و(صراع الأجيال) و(العروبة) و(التراث) وغيرها من محاور اشتملت عليها كتاباتي الأساسية عن طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وسلامة موسى والآخرين، ولكني بدءاً من كتابي (مذكرات ثقافة تحضر) ١٩٧٠ إلى كتابي (التراث والثورة) ١٩٧٣ وهو الحلقة الرابعة في تصميم مشروع العمل، وقدرتها أن تنشر قبل غيرها من الحلقات الخمس، حاولت الاهتمام بالصياغة النظرية لتروسيخ أصول هذا المنهج في رؤية النهضة

تدري حتى إننا قد لا نشعر بوجودها، ولا نظلمها هناك رابطة في مكان خفي من (الدرج) أو (الضمير) أو غير ذلك من مسميات تفرض نفسها أو نفرضها على أنفسنا بحكم التمسك التاريخي للوعي إلى أصمق اللاوعي، وبحكم السياق السري للماضى في صنع الذكورة. هكذا يتحول الصراع للصامت والعلن بين الذكورة المحنية إلى صراع العقل للجمعي بين استكمال السلطة الخارجية والبيدات الذاتية الممتدة عنها أو الموازية لها أو المتقاطعة معها.

وفي هذا الصراع يتخذ علم اجتماع المعرفة موقفاً مغايراً لتاريخ الأفكار أو النقد الأدبي، بالرغم من التماهي الممكن نلاحظه بين المنظومتين المنهجيتين المتقاربتين.

وعلم اجتماع المعرفة قد يكتشف في المادة المطروحة للبحث نوعاً من سببية تاريخ الأفكار أو أحد مظاهر الغائية للجمالية، ولكن يبقى إطراره المنهجي هو استقرار قوانين المعرفة من جملة التفاعلات المركبة. والسيافات المتداخلة دون الحاجة إلى براهين لإثبات فرضيته دون الاستدلال على قيمة غائبة أو مضمرة أو هدف غامض أو مستتر.

إن غاملي شكري أقرب إلى المدرسة الفرنسية لمسيولوجيا المعرفة في تحليلها الظاهرة دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة تخليا عن المعجزات التاريخية للفكر الماركسي، بل يعنى أولاً وأخيراً أن للمادة

والسقوط في الفكر العربي الحديث وبخاصة رائده المصري.

على أنني، في (الأطروحة) الزاهنة أردت القيام بتأسيس النتائج وتنظيم القوانين المضمررة داخلها في إطار تاريخي محدد بالقرنين الأخيرين الذين شهدا (نهضة) ما و(سقوطاً) ما، لأن (دولة الأول) ونظامه و (دولة الثاني) ونظامه يتجهان بالقد والسقوط سيقاً تاريخياً اجتماعياً ثقافياً قادراً على منع التفاعلات والمداخلات التي أشمرت النهضة والسقوط قواماً صالحاً للقياس واستخلاص النتائج.

وهذه الأطروحة إذن مجرد (محاولة منهجية) لتأسيس مسيولوجيا لمعرفة المصرية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث (مادة) لها. لأنها الظاهرة - المحور في توجهات الثقافة العربية المعاصرة، ولأنها (بوصلة) التقدم والتخلف في المجتمع العربي المعاصر، وإذا كانت قد انضحت من (مصر) هيكلًا تاريخياً للبحث، ولذلك أسبابه الموضوعية، فمصر هي مركز النهضة والسقوط معا في التجربة العربية الحديثة، دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة، تخلياً عن معطيات النهضة والسقوط في مختلف الأقطار العربية، بل وتشابه هذه المعطيات وتداخلها وتفاعلها المستمر مع المعطيات الرئيسية في مصر.

ولأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنوي في هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتوماً، كما أن استيضاح عناصر هذا الهيكل الاجتماعي لمصر الحديثة منذ محمد علي إلى جمال عبد الناصر من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التي ينبع منها النهضة والصواب التي يدور إليها السقوط، فالداد الاجتماعي للثقافة

يشكل مسيرة التاريخ بمثابة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وكما أن الحصار بين الشرق والغرب في مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية يشكل سلباً وإيجاباً - مسيرة الحضارة أى أن (الداخل) غير المعزول عن (الخارج) هو عنوان التحليل كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر وبين الماضى والحاضر، بين الأصالة والتجديد .

لقد أنجز غالى شكرى هذه الأطروحة وإنشغل بتنظيم الفكر حول هذه القضايا لمدة ثماني سنوات.. كان المجتمع العربى خلالها ولا يزال يجهز (أزمة) حضارية شاملة وعصيقة، وضارية، وكانت مصر، كما هو متوقع، مركز هذه الأزمة وعنوانها الرئيسى، دون أن تتجاهل بقية مصادر الأزمة فى مختلف أقطار العرب وبنائها الفرعية.

ويؤازر التركيز على جدلية ثنائية الفكر النهضة والنقود فى الفكر المصرى الحديث دراسة وصفية وبنية ثنائية للثورة والثورة المضادة فى التاريخ المعاصر، ويعالج غالى شكرى بالتفصيل فى كتابه (الثورة المضادة فى مصر ١٩٧١ - ١٩٧٨) التراجعات التى تمت على فضاء الحقن السياسى والاجتماعى فى مصر، ولما كانت (مسيولوجيات السفارقة النقدية) إحدى أدوات التحليل الرئيسية فى مشروع النهضة والسقوط والثورة والثورة المضادة فى تاريخ مصر الحديثة، فمن سمات الخصوصية المصرية هذا التساؤل الثنائى بين السلب والإيجاب والدم والجزر (داخل الظاهرة فى الزمن الواحد، لا بين الداخل والخارج ولا على فترات متباعدة، فالتعايش بين الثورة والثورة المضادة ظاهرة جدلية فى جوهر الحركة الاجتماعية المصرية والتطور الفكرى أيضاً، ولم تكن ثنائية الظهور والظهورى ومحمد عبده إلا المظهر التجريدى لهذا التناقض المركب، وهى

الثنائية التى تلاحظها على الصعيد السياسى مرتين على الأقل هى ثورة ١٩١٩ التى وقف أشهر قادتها ضد عروية مصر وضد الياسر الوليد، وضد تجسيد طه حسين، بينما كانت هى الثورة الشعبية التى أنجزت تصريح ٢٨ فبراير، ودستور ١٩٢٣، وفى ثورة ١٩٥٢ التى وقف أشهر قادتها مع عروية مصر وضد الأحلاف الاستعمارية وضد سلطة التحالف الملكى - الإقطاعى - الرأسمالى الكبير إلى جانب القطاعات الأوسع من الشعب وتحقيق الاستقلال الاقتصادى والسياسى والعسكرى، وفى الوقت نفسه عجزت عن إيجاد الصيغة الصحيحة لتديمقراطية، فصارت حريات حلفائها الطبيعيين دخلياً وعربياً ولم تكتشف النتائج إلا مع الانكسارات والهزائم.

وتتابع تحليل غالى شكرى المسبولوجى، للمفصل الجوهري لبنية الطبقة المتوسطة ولولدها المشوهة من البداية وهى التى لعبت أخطر الأدوار فى صعود وانكسار الثورة المصرية منذ عرايى ١٩١٩، ١٩٥٢ بنسب متفاوتة فنجده يصل إلى هذه النتائج الإجرائية: «لقد ساعد الثورة (المصرية) المضادة منذ البدء أنها اقتسرت بالسيطرة الاستعمارية العسكرية المباشرة مع هزيمة عرايى ١٨٨٢، فقد أصبحت هذه السيطرة على مختلف المستويات ركيزة موضوعية فى الاقتصاد والمجتمع والسياسة والثقافة، لقواعد الثورة المضادة فأقبلت ولادة الطبقة الوسطى المصرية مشوهة من البداية، لهذا التداخل المعقد فى تسجيها الاقتصادى الذى يهيمن عليه، كبار ملاك الأرضين وكبار التجار والاحتكارات الأجنبية، مما أوجد شريحة اجتماعية داخل الطبقة الوسطى نفسها تستفيد من الجانب المضاد لبدء الطبقة ككل، المضاد لثورتها بمعنى أدق، هذه (البذرة) الأولى، جدين البرجوازى

المصرية لم تمت قط، وبالتالى لم تستطع هذه الطبقة أن تدجز ثورتها فى أى وقت فى زمن سعد زغلول كانت (البذرة) حاضرة وأعلنت عن نفسها فى عام ١٩٣٦ بمعاهدة التهاند مع الإنجليز، ويوزل (الباشوات) فى القيادات الفعلية لحزب (الوفد) فى زمن عبيد الناصر كانت هذه (البذرة) قائمة وقد أعلنت عن نفسها مراراً، ولكن أكثر الإعلانات جذرية كان انقلاب ١٩٧١، وهو الانقلاب الذى استضاف عناصر اجتماعية جديدة إلى مخالفة الطبقة، ولكن جذوره الاجتماعية كانت غائرة فى أرض الثورة ذاتها ولم تكن غريبة عليها مطلقاً فى مجال المقارنة السوسولوجية، يمكن القول - السجازى بكل تأكيد إن عبدالناصر قد أعاد تأسيس الدولة الحديثة فى مصر التى بناها محمد على قبل قرن ونصف، وأن انقلاب ١٩٧١ كرس نظاماً جديداً لخص العصور التى توات مدد وفاة إبراهيم باشا وسقوط محمد على إلى الثورة المصرية، أى عصور عباس الأول وسعيد باشا والخديوى اسماعيل والخديوى توفيق، ومن اليديهى أن (تلخيص عدة عصور) تعبير مجازى للغاية ولكن المقصود به هو أن النظام الانقلابى الجديد فى مصر الستينيات من هذا القرن يعكس نفسه فى مجموعة من المظاهر الاجتماعية الثقافية، تبد لها تراثاً لا موصول للثقافة فى النصف الأخير من القرن الماضى فى تاريخ مصر: تدور الثقافة، الارتباط بالغرب عزل مصر عن العرب الاتفاق مع الاحتلال إلى غير ذلك، ولكن السمة الدورية الجديدة التى يبدأ تاريخها بالاستعمار البريطانى وهزيمة عرايى تظل خاصة، وهى ولادة الطبقة الوسطى المصرية، وفى داخلها تتعايش أسباب الثورة والثورة المضادة.. والفرق هو أن



الجماعي للمثقفين للمرة الأولى في تاريخ مصر الحديث .

تلك كانت قراءة المكونات وأبرز عناصر الخطاب النقدي لغالى شكرى تؤكد أنه مشروع نقدي نضالي يعبر عن استجابة واعية لقضايا المرحلة التاريخية التي نعيشها ويرتبط في تلاحم بسياقات ومسار الحركة الوطنية الديمقراطية...

وهو استمرار لتدويرى علمانى خلاق لتراث الآباء الكبار لفكرنا النقدي منذ رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وطه حسين والمقباد ومدور ولويس عوض وهو بذلك يتصدى للرؤى النقدية الفكرانية التي تستغرق في دراسة بنية النص الأدبي وتشكيلاته اللغوية الأسلية عازلة النص عن السياق التاريخي والاجتماعي لتجنب الصدام مع سلطة الطبقة والدين والتقاليد وهو يمتحن في ظروف نضالنا ضد الدخني والمهادنة والتبعية للغرب سلاحاً فكرياً نقدياً يصبح الناقد فيه منافساً من أجل تقدم وحرية سعيه... ويجاوز بذلك برجماتية السياسى النفسى الآتى النظرة

إن أبسط تلخيص للثلاثية الذهنية والسقوط في الفكر المصرى الحديث وجيل الثورة والمضادة يتبع من أسطورة البحث المصرية والتجدد حيث ينهض حوريس لينتقم من العمق والقهر من ست، ويحدد أسطورة أوزيريس... وهي أيضاً أسطورة العنقاء التي يتجدد ويبعث رمادها من نيران الشر والحقد. وكما يقول غالى شكرى في نهاية كتابه «النهضة والسقوط في الفكر المصرى الحديث، مستخلصاً درس النضال الوطنى الديمقراطى للشعب المصرى.

عندما سقطت إمبراطورية الفراعنة في براثن القوس واليونان انتصرت مصر

الثورة تسود أحياناً دون إلغاء للقيودها الداخلى (بالإضافة إلى الخارجى المزدوج: القوى الاجتماعية المضادة بطبيعتها للبرجوازية، والقوى الأجنبية كالاستعمار الغربى أو المشروع الصهيونى أو العكس، وهو أن تسود الثورة المضادة دون إلغاء لتقييدها الداخلى والخارجى، فالوضع الراهن منذ عام ١٩٧١ في مصر هو سياق الثورة المضادة دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة غياب الثورة، أى أن مصر السبعينيات من القرن الحالى ليست مجرد ثورة مضادة فهذا التعبير يختزل المجتمع في السلطة الحاكمة وحدها، ولكن الرؤية السوسيوثقافية لمصر ككل تكشف خطوط الثورة في النسيج الشامل للحركة الاجتماعية وفى ظل (نظام) الثورة المضادة ذاته، لذلك فالانحطاط لدرجة السقوط الحضارى ليس وصفاً دقيقاً لما آلت إليه مصر بعد عام ١٩٧٠ رغم الظواهر (الثقافية) كافة على هذا الانحطاط كالتفكير في تأجير مصيبة الهرم وبيع مؤسسة السيلما لأحد المقاولين العرب، وانتعاش المسرح التجارى هذه كلها تعبيرات عن إحدى الشرائح الاجتماعية (الطيفية على الإنتاج) ولكن مصر تتسع في الوقت ذاته لتعابير أخرى عن البرجوازية المنتجة المشهورة مع غيرها من فئات البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين بالإضافة إلى قوى المحارضة خارج البلاد في المواسم العربية وأوروبا التي شكلت ظاهرة النزوح

عليهم بالمسيحية، وعندما سقطت مصر المسيحية في براثن الرومان انتصرت عليهم بالإسلام، عندما سقطت الدولة الإسلامية في براثن الإمبراطورية العثمانية انتصرت عليهم مصر العربية في عصر محمد على، وعندما سقطت دولة محمد على في براثن الغرب الاستعماري بدأت مصر ثورتها المستمرة جنباً إلى جنب مع الثورة المضادة في مسيرة جدلية واحدة من عرابي إلى سعد زغلول إلى جمال عبد الناصر هذا قدرها مع النهضة والسقوط، كأي بطل تراجمي تحمل الثورة في أحشائها جذور الشر المضادة، ويحمل نظام الثورة المضادة في داخله مقومات الثورة، ولكن ليس كسيزيف تمنى مصر دورتها العبدية في الوجود، تطلع بالصخرة إلى التجل ثم تتدحرج إلى السفح، كلا، فهي في كل دورة تستضيف عنصرًا جديدًا فتستحيل تركيباً جديداً وكيفًا جديداً فالسافة بين مصر الناصرية ومصر محمد على ليست مسافة طويلة في الزمان الموضوعي، بل هي مسافة نوعية بين مصريين لا بين عصريين، كيفت مصر أشياء من مصر الفرعونية وأشياء من مصر المسيحية وأشياء من مصر الإسلامية، ولكن جوهر الأشياء هو (مصر العربية الحديثة) من محمد على إلى جمال عبد الناصر... مازال هذا الجوهر يشتد في اللاوعي انتصارات وهزائم لتاريخ، ولكنه في اللحق يتفاعل مع مكونات الحاضر ومقومات المستقبل... مكونات الاستقلال الوطنى والعلمنة والديمقراطية ومقومات التحول بهذا التراث نحو الوحدة القومية، والعدالة الاجتماعية.

هذا باختصار درس التاريخ والمعتقل الساخط على الحاضر. ■

دوريات إهداء

كامنة وامتحان الفروض النظرية في الواقع الحى وطرح كافة الاحتمالات والبدايل دون يقين معجز أو قصيدة مصبقة والاعتراف المتبادل بين الخصوصية والتعميم والجدل الذى لا يصادر على المطلوب بين الوعى ومنظومات القيم وبين الفرد والجماعة وبين الجماعة والمجتمع وآليات الإنتاج الاجتماعى.

فى هذا الإطار المنهجي تمثل (ثقافة الفعل) جزءاً مرموقاً، لذلك ففصول هذا الكتاب كُتبت فى إطار اشتباك وجدل للفكر والثقافة العشوائية التى تمكن نظاماً سياسياً واقتصادياً واجتماعياً تعيشه مصر الآن وهو أيضاً مساهمة لتعمرية الفكر السفلى الظلامى الذى تطرحه آليات الإسلام السياسى...

فمن فوق السطح يبدو المشهد السفلى المعاصر كما لو كان الطرف الأقرب والرؤية الأبعد، وتبدو أحياناً بعض الأطراف كما لو كانت نقيضاً للسلبية الراديكالية (أو الأصولية أو الإسلام السياسى.. الخ).

ورغم التوجه العام للدولة فى مصر للمعدنية الفكرية والسياسية، رغم بقايا الحزب الواحد الشمولى، الحزب الوطنى الديمقراطى الذى ورث هيئة التحرير والاتحاد الاشتراكى وحزب مصر ويستند على المحاسبة العسكرية، ويستمد شرعيته من ثورة يوليو ٥٢ رغم معاداته وتعطيله وتفكيكه لمشروعها الناصرى الوطنى التقدمى للنهضة.

فأدى ذلك إلى مساهمة النظام العشوائى، «فالمناطق السكانية الموصوفة بالعدوانية ليست أكثر من رمز متوارىع لنظام اجتماعى واقتصادى وثقافى كامل، ولهذه العشوائية ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء بدءاً من اللطف وانتهاهاء بالأسرategies الأجنبية، وهل هناك أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأساليب

ثقافة الفعل فى كتاب [ثقافة النظام العشوائى]

١٠٤

المصادفة فى التطبيق لإقامة المجتمع المدنى والدولة الوطنية الحديثة ومجمل التحديث والانكاسات التى واجهتها هذه النهضة على مدى قرنين، فقرة وحدة ونسق فى المنهج فى أعماله.. (أقنعة الإرهاب - البحث عن علمانية جديدة والنهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث - ديكتاتورية الخلف العربى) أو (فصل اليمين الدبلى يحمل السلاح فى كتاب الثورة المضادة فى مصر) بالرغم من كل ما طرأ على هذا المنهج من تجديد لعناصره من أدوات البحث العلمى وخاصة فى مجال علم اجتماع المعرفة بمفرعاته فى علم الاجتماع الثقافى وعلم الاجتماع السياسى وعلم الاجتماع الدبلى وغيرها من العلوم الاجتماعية الطافرة بكشوف من المعرفة لم تكن متاحة من قبل، غير أن المنهج فى بليته الأساسية ظل كما كان دائماً - أعمال العقل فى اكتشاف الظواهر والربط بينها واستيضاح أقصى ما تفرقه المعلومات من دلالات

فإن نستطيع فهم وإدراك ومقاربة أهمية وجوهر الإشكاليات الفكرية والسياسية والفكرية التى شكلت سمات نسج الخطاب النقدي للكتاب الأخير للمفكر والناقد - غالى شكرى - إلا بإدراك ووعى شراسة وجنون وخطورة المخططات السياسية والاقتصادية والفكرية والثقافية الخارجية والداخلية التى تحاصر الآن وينشاط محموم ومنظم العقل والشخصية المصريين العربيين، وتعمل فى أكثر من مجال على إخضاعهما وغزهما وتدميرهما والقضاء على ترانهما وتاريخهما الوطنى والقومى ومستقبلهما المشروع وحلمهما فى اليقظة والتقدم والحرية والعدالة.

فى مواجهة هذه المخططات يجتهد غالى شكرى فى تحليلها وكشفها وتعريرها برؤية منهجية وبمنظور يتسق مع منظومة مشروعه الفكرى والنقدي للقضية التى يعالجها فى مؤلفاته السابقة، وهى قضية مركزية، أى قضية النهضة



الحياة التي فرضت على المصريين خلوها عشوائياً من منظومات القيم المتعددة والبديوية... إنها الفوضى المخيفة التي تشكل البنى الثقافية لمجتمع العنف، حتى تصبح الثقافة في أهد وجوها تشبه الفوضىات العسكرية وصفقات السماسرة.

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دوراً نشيطاً في إعادة تشكيل المجتمع المصري وإعادة ترتيب أوراها الثقافية حتى ينسج اللد مع إعادة رسم خريطة المنطقة في سياق الضرر الجديدة المراد تديجتها لخرائط العالم الموشك على الولادة، بعد انهيار السوفيتي وحرب الخليج والتفتت اليوسلافى والصومالي واليمنى، ويعتد أمريكا على المنطقة كحليف قوى لإسرائيل، حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل كان لنا منها نصيب لأسباب تخصصنا وأخرى تخص غيرنا، وهى متغيرات تجرف الثوابت أحياناً بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاء بالأفكار والقيم.

لقد أدى ذلك إلى وضع هذه اللوابت في مهب الريح، وأضحت الهوية الوطنية ذاتها مرضعاً للأخذ الرد، وكان يظن أن بعض الأفكار والقيم يرغم كل الانتكاسات قد غدت من البديهيات، كإقامة الدولة المدنية، والمجتمع المدني وحقوق المواطنة وحقوق الإنسان وقيمة الحريات الديمقراطية ولكنها فى السنوات الأخيرة لم تعد من المصلمات التى تشكل العقد الاجتماعى.

ولذلك تصدر الكتاب فى القسم الأول (البحث عن الجذور)، وهو محاولة لاستكشاف البنية الأساسية للدولة والمجتمع الذى يعيش فيه منذ كان «فكرة» فى خيال الطهاوى (ومشروعاً) عند محمد على ثم توقف فى القسم الثانى عدد ثلاثة خطابات، يضمنها وأحياناً يطلبها النظام العشوائى المستجذ فى زمن السيولة الإقليمية والدولية، زمن النفط وملوك الطوائف، وفى القسم الثالث يتوجه ببعض الخطابات البديلة لبعض الرموز التى تخفى الوجود خلف أكثر الأقنعة لمعاناً ويؤكد المؤلف بوعى (أن أصل الأصول هو الاقتصاد الذى يفسر الظاهرة وتقيدها، ولكن للخيوط التى تشترك وتتشارك منها حبال المشقة لهذا الوطن أكثر تعقيداً وجرمانية وكذا من أن تمتع مكاناً بارزاً للألوان الاقتصادية المغطاة فى مهارة فائقة بالألوان السياسية والثقافية والدينية الأكثر بريقاً.

غير أن الكاتب قد اكتفى فى تحليلاته الثقافية والفكرية بكلمات عامة مطلقة على أن الأسس للنظام العشوائى هو الاقتصاد ولم يعد اهتماماً لتحديد هوية ومكونات وبنية الاقتصاد المصرى الآن الذى أفرز كل هذه الظواهر المرضية فى المؤسسات السياسية والثقافية والاجتماعية... لم يحل ويصف الفوضى التى تحدث فى تمويل الاقتصاد المصرى من النظام المركزى إلى شكل هجين وقبح من آليات اقتصاد السوق الرأسمالى الطوقلى، ولم يهتم بما يحدث من تفكك بنية القطاع العام ويهمل للمستثمرين الأجانب والشركات متعددة الجنسيات والغرب... لم يركز على بنية الاقتصاد المصرى للمق الغريب ومعاملة القيمة النقدية والحقيقية للجنه المصرى وتبعيته للدولار... وأخر تجلياتها فى طلب صندوق النقد الدولى الذى يهيمن على الاقتصاد المصرى الآن، طلبه تخفيض

قيمة وسعر الجنه المصرى... مما سيحدث ارتفاعاً كونيًا فى الأسعار. إذن قلن نفهم تشويهاات البنى الشفافية والسياسية والاجتماعية إلا بدرسنا ما يتم الآن من تهديد للاقتصاد القومى وتبعيته للغرب والسوق الأوروبية وهدم محاولات عبدالناصر فى التصدير عقب عدوان ١٩٥٦... هذا إلى جانب ظهور ماخيا وحيثان الانفتاح الاقتصادى وتبجبع القطاع الخاص غير الإنتاجى... وظهور المليارديرات وحلف أبدأ المسؤولين مع السماسرة وتجار السلاح والاختناقات الاقتصادية فى السلع الأساسية.. وسرطان الفساد فى قمة الدولة وأجهزتها... فى حين يزيد معدل البطالة بين خريجي الجامعة والطبقة العاملة والفلاحين الذين هجروا الأرض إلى دول الخليج ثم عادوا خائبين...

باختصار ثمة عشوائية مدمرة وخطيرة فى جدلية البنية الاقتصادية والاجتماعية بانقسام طبقي واستقطاب بين الأثرياء والفقراء ينحس على البنى الثقافية.. وكل ذلك لم يدرس بالدرجة الكافية فى الكتاب، بل أشير إليه إجمالاً فهو لم يعد اهتماماً للتركيب الطبقي فى المجتمع المصرى وظهور طبقات استقلالية جديدة تتمتع بامتيازات وصلاحيات وسلطات رهبة أدت إلى شرح فى بنية المجتمع.

وفى القسم الأول من الكتاب بعنوان (الحفر عن الجذور) يبدأ المؤلف بتحديد ثلاثة أزمان كبرى فى تاريخ مصر المعاصرة أولها فى منتصف هذا القرن بين عشية الثورة الناصرية وغدائها وهدم النظام الملكى وقد تبلورت الأزمة حينذاك فى (استقبال) النظام الجديد وليس فى معنى للنظام القديم، وكان مصدر الأزمة هو التناقض بين الوسائل والغايات فقد تبنت الثورة طموحات وأحلاماً سابقة عليها فى النهضة ولكن

أداة التفسير وهي النظام العسكري صادرت أحلاماً أخرى أبرزها الديمقراطية.

أما الأزمة الثانية: فقد بدأت بهزيمة ١٩٦٧، وكانت إعلاناً صريحاً بالرغم من الأسباب الخارجية - عن إخفاق النظام الثوري في معالجة الإشكاليات التي جاء لحلها.

والأزمة الثالثة: وهي التي انتقلت تدريجياً بهزيمة ١٩٦٧ إلى مشارف نظام جديد يكاد يكون نقيضاً للنظام الثوري السابق، وقد صاحب هذا الانتقال حروب وطنية وأخرى إقليمية وازدهار للفظ العربي أقصى إلى هجرات جماعية وعودة إلى الوطن بطرقات فائضة وبأفكار نفطية وقيم أيضاً، كذلك حدثت متغيرات عالمية جذرية، كل ذلك طرح للنظام المشاوي السياسي والاقتصادي والثقافي الذي تعيشه الآن وبالتالي طرح إشكاليات الهوية الوطنية... وأزمة (الحفر عدد المذخور) لذلك يناقش المؤلف عبدة مؤلفات ظهرت في زمان كلها بدت بالأعماق وليس الماضي وهو يحاول أن يخرق بصره ومناقشته لها الإطار الخارجي للتخصص ويبحث عن المشترك بينها بالرغم من أي اختلاف.

في ضوء ذلك المنظور يناقش غالي شكرى كتب:

١ - مصر المدنية: فصول في النشأة والتطور ليوثان لبيب رزق.

٢ - الأزمة المصرية: لوحيد عبدالمجيد.

٣ - البحث عن منهج، لميد البحراوي.. والغريب أن المؤلف لم يناقش هذا الكتاب رغم وضعه في المقدمة ولا تعرف السبب.

٤ - أبناء رفاع، لبهاء طاهر.

٥ - تجديد الفكر القومي، لمصطفى الفقي.

ولا ينسى غالي شكرى، جهود سليم حسن، وصبحي وحيدة، وشفيق غبريال وحسين مؤنس، وحسين فوزي في تقصيمهم لأبعاد ومكونات الشخصية المصرية غير أنه أغفل جهود لويس عوض وتوفيق الحكيم.. ويعتبر (شخصية مصر) وإبداع جمال حمدان ذروة هذا البحث الذي بدأ برفاعة الطهطاوي.

إن كل هذه المحاولات القديمة والحديثة ويتناسب الجهود والمناهج تجمع على أن الشخصية المصرية ثمرة تراكم حضاري من الفرعونية والتبليطية والعربية... وأن مصر لديها القدرة على استيعاب حضارات كل من غوها، لتفرغ في النهاية فهماً للإسلام والمسيحية أكثر عقلانية وتسامحاً..

والبدلية التي يتوقف عليها معظم هؤلاء الكتاب هو أثر وتفاعل الحضارة الأوروبية مع الشخصية المصرية عقب حملة نابليون ثم تأسيس المجتمع المدني ودولة محمد علي والتحديث.. ولا تصيف مناقشات غالي شكرى جيداً لهذا الموضوع الذي سبق أن طرح من أثر كل ذلك على الخروج على منظومة القيم والمثل العثمانية.. غير أنه يطرح لجهاداً جيداً في إشكالية الصراع بين العثمانية والأصولية الإسلامية.. يدفعنا لمناقشته والاختلاف معه عبر خبرة الواقع السياسي والثقافي الذي تجتازه مصر الآن.

يقول بيقيلية: «ذلك كان اختزال المجتمع بين علمانيين وغيرهم محض افتراء وأوهام وافتعال مزيف لفصومة غير قائمة في الواقع الحي للمجتمع، إذ أصبحت الأحزاب والتجارات الفكرية والسياسية عن هويتها الحقيقية المعبرة عن مصالحها المشروعة، وضمدوا عن مصالح الذين تمهر عنهم، ومن حق اليساري واليميني وما بينهما أن يدعوا

نفسه اشتراكياً أو قومياً أو ليبرالياً أو غير ذلك من عناوين دقيقة، ولا يجوز لأي منظم اختصار الاسم واللقب والعنوان في العثمانية أو الحديثة فهناك: علمانيون ديمقراطيون متدينون في الوقت نفسه فالعثمانية ليست أكثر من آليات الفكر السياسي والفعل الاجتماعي وقد تكون حاضرة في كافة ألوان الطيف الفكرية - السياسية - والدينية كذلك. هل هناك إذن علمانيون متطرفون ومتدينون متطرفون؟ جوابي؟ بنعم ولا دون أدنى اشتباه في تلقينية أو تلقينية أو وسطية وهمية. نعم هناك علمانيون متطرفون، حين يكونون أصلاً من النازيين والفاشيين من العنصريين والشموليين، ولا حين يكونون في الأصل ديمقراطيين وإنسانيين من دعاة حق المواطنة وحق التعدد وإعمال العقل وحرية الفكر والاعتقاد والتعبير وبقية حقوق الإنسان، ونعم هناك متدينون لا يرون تناقضاً بين هذه البديهياتها كلها وإيمانهم الديني.. ولا، لأن هناك قلة قليلة تشغل بالسياسة منذ هذه المبادئ لترفع راية الدين بيد والأسلح

بيده.

إن هذا الطرح الذي يقدمه غالي شكرى، يخلط بين الموقف المعرفي الفلسفي للوجود والواقع الإنساني والجدلية الاجتماعية وبين بدائية الموقف السياسي النفسي للطنية.. ويخلط أيضاً بين علاقة الغرب بالوجود وهي علاقة ذاتية باطنية وبين الفرد في سياق الجماعة والتقاليد والعرف وسطوة النص الديني والموروث المقدس.

فلا جدال أن العثمانية ترفض القيمة العليا والسمى الميثاقية لوجود الكون، وتؤمن بالسببية وفهم الواقع بالنظر العقلي والخبرة البشرية التي ولدها العمل الذي خلق الإنسان ومكمله من السيطرة على قوانين الضرورة الطبيعية والاجتماعية.. إنها تقوم على العلم وقوانينه التي تكشف



باطراد أسرار الطبيعة والمجتمع... أما الأصولية فهي تؤمن بالملق والله هو الخالق والمدير والقرآن هو الكتاب الجامع المانع والأزلى لتفسير الكون والمجتمع . وهذا الأساس المعرفي الفلسفي لكلا الحزبين، العلماني والأصولي الإسلامي موجود في كل المفاهيم السياسية والاقتصادية ويحكم السلوك البشري فالنظر العلمي يؤدي إلى الإبداع والخلق والأصولي يؤدي إلى الاتباع والنقل.. الخ ولقد حدد الموقف الأصولي الإسلامي موقفه ونرجم هذا الموقف إلى فعل صلح يستهدف هدم المجتمع المدني.. وعلى الموقف العلماني أن لا يساهم ويحد موقفه ويرفض أي أزواجية بين الموقفين.. فقد ثبت أن التيار الإسلامي المعتدل قناع للتسيار المتطرف وثمة توزيع أدوار في اللعبة السياسية ويكفي أن الأزهر لم يصدر بياناً واضحاً في أبشع جرائم الإسلام السياسي لمحاولة ذبح رمز الثقافة والإبداع العربي.. نجيب محفوظ.. وقتل فرج فودة.

وننتقل إلى أخطر أقسام الكتاب وهو (القسم الثاني) بعنوان (المكتروب والمكبوت) في خطاب العنف المعاصر.

ويصل غالي شكرى تاريخ التكفير وقمع الآخرين عبر التاريخ الإنساني ليصل إلى تجلياته في الفكر المصري المعاصر وأبشع أشكاله ويكشف ويعزى بعض الوجوه المشوهة التي تطل علينا من أجهزة وصحافة الإعلام للرسم

لتعهد الأرض لجماعات العنف الإسلامي.. ويبرز أماسة تكفير.. نصر أبو زيد ورفع قضية ضده للتفريق بينه وبين زوجته لأنه في اعتقادهم مرتد وجادل في حسم رموز التكفير مصطفى محمود، وثروت أبابطة ومحمّد الغزالي ومحمد عمارة، وفهسي هويدى.. ويربط بين الإسلام السياسي في مصر وبين إيمان الخويمي ويورد نص الدستور الإسلامي الصادر في لندن ١٩٨٣م المعروف بدستور إسلام أبياد... ويقارن بينه وبين دستور حزب العمل والإخوان المسلمين في مصر.

ثم يناقش بتوسع الخطاب الاستهلاكي وعلاقته بالإرهاب في مصر خلال مفهوم (الجهاد) ويؤرخ لظهور جماعة الإخوان المسلمين عام ١٩٢٨ وأسرار تكوينها وسلوكياتها في التأمر على الثورة الوطنية للديمقراطية.. والأخطر في هذه الفصل كشف مصادر التمويل العالمية ودور السعودية وباكستان والولايات المتحدة الأمريكية.

أما الخطابات المفتوحة إلى كل من عمر عبد الكافي الذي أساء إلى الأقباط وعمر عبد الرحمن فتؤكد شجاعة غالي شكرى وشدة ارتباطه بمصر والمضارة الإسلامية فهو يفتتح خطابه قائلاً (هل تقبل يا سيدى خطاباً من مواطن مصري مسيحي آمن دوماً بإنتمائه الثقافي إلى الحضارة العربية الإسلامية وآمن دوماً بانتمائه الوطني إلى مصر ذات التاريخ المتعدد الملتفات من المرحلة الفرعونية إلى المرحلة القبطية إلى المرحلة الإسلامية الممتدة إلى يومنا وإلى تشكل هوية المصريين جميعاً على اختلاف أديانهم ومعتقداتهم ومذاهبهم؟).

ويكتب غالي شكرى برعى وسوقية عذبة عن سيولوجية وعرقية الشخصية المصرية: لقد شاءت الأقدار

لهذا الوطن أن يتصف ببعض الثوابت المستمرة على مر الزمن، بالرغم من المتغيرات التي لحقت به ولاحتقه في مختلف العصور.. أول هذه الثوابت هو التعدد، تعدد الأجناس والأحداث وسبل العيش والثابت الآخر في الوقت نفسه هو أن مصر بالرغم من هذا التعدد فهي بلد واحد موحد من أقدم البلدان على ظهر الأرض توحداً.

والثابت الثالث فهو نتيجة هذا التكوين الفريد للشخصية المصرية والوطن المصري: التمدن والرقى والسماحة والتفاعل الحضاري من موقع الوطنية.

وفي المدخل الثاني من الكتاب بعنوان (إساءة ترتيب أوراق العقل) يتصدى غالي شكرى لمناقشة مصطلحات فكرية، لسامي خشبة و «هوامش على دفتر التنوير» لجابر عصفور، و «مدخل إلى التنوير» لمراد وهبة.

وهو يرى أن سامي خشبة في كتابه يشترك مع الفكرة التي ألتحت على ديدرو في أمر واحد هو إعادة ترتيب العقل، ثم يختلف صاحب المصطلحات الفكرية بعد ذلك وبالضرورة في كل شيء، فإعادة ترتيب أوراق العقل العربي في عصرنا قدمت له مادة مختلفة ورؤى مختلفة ووظيفة مختلفة ورعاية مختلفة هي البحث عن نهضة جديدة أو البحث عن مدخل جديد للنهضة الممكنة، فناربخا ليس استنساخاً لأي تاريخ آخر، ولكن تأسيس المعرفة هو المنهج القادر على ملء الفجوة بين التخلف والتقدم وبين الذلت والعالم، وهذه هي الخطوة الأولى في اقتراح معنى نهضة جديدة وهذا الكتاب هو أحد المساهمات والمؤشرات البارزة على أن الاقتراح ليس مستحيلًا.

ويرى المؤلف أن كتاب جابر عصفور «هوامش على دفتر التنوير،

بحرث الأرض التي اختارها مجالاً للدراسة وهي العلاقة بيننا وبين التراث، وقد اكتشف المؤلف أن الأوهام كثيراً ما تعوق البحث العلمي في هذه العلاقة، وأن أحسب أخطر هذه الأوهام، الرؤية التعريضية، أي أننا في مراحل الضعف والمجز نستعمر حاجتنا إلى الماضي، نستجد به ليؤازرنا في مواجهة الحاضر.

ويكاد يكون كتاب «مدخل للتطوير لمراد وهبة الوجه الآخر لكتاب هوامش على دفتر التنوير» فإذا كان جابر عصفور قد عالج إشكالية التراث، فإن مراد وهبة في كتابه الجديد يعالج إشكالية العصر، ومن ثم تكون قد حصلنا على تصور ما لعناصر وأصول معادلة (التوفيق) بين التراث والعصر التي حكمت حياتنا المادية والمعنوية قرابة نصف قرن صعوداً وهبوطاً إلى أن آلت إلى انتهاء وبناتصار السقوط (على النهضة) التي كانت ويقدم غالى شكري عبر مناقشته لهذين الكتابين (اجتهاداً لتفسير عقبة التوفيق التي قام بها رواد النهضة المصرية بين التراث والآخر، وبين علوم السلف والكتابات الأوروبية ويرى أنها تتصاعد مع صعود المد الوطني وتسقط في مراحل الهزيمة والسقوط.. غير أنه يكشف عن أزماتها ويشر بتحارزها.

وأخيراً فإن هذا الكتاب يشكل مع كتب أخرى للمؤلف مثل «الخروج على النص» و«ديكتاتورية التحلف العربي» مساهمة في تأسيس الثقافة المصرية العربية العقلانية الديمقراطية، ويشارك بشرف في المعركة ضد الإطلام والجهالة التي تهب علينا.. ويكشف ارتباط مخططات خارجية تستخدم الأصولية الإسلامية لهدم وتطعيم مستقبل الشعب المصري العربي.

إنها شهادة ناقد تجاوز نقد النص إلى نقد المجتمع، فائتت أنه استمرار أصيل لجهود نقاد عظام مثل طه حسين ومحمد مندور ولويس عوض. ■

مفهوم الانعكاس والتعاكس في نقد غالى شكري للشعر

وليد منير

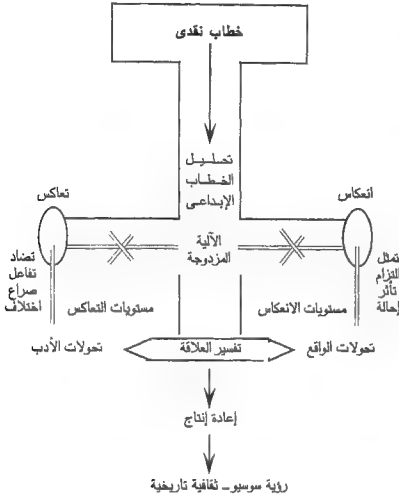
في هذه المزدوجة المفهومية، بالتحديد، يمكن الذكاء النقدي اللافت لـ غالى شكري، كما يمكن عنصر الثراء وعصر الاستشراف بما يجعل من خطابه النقدي بنية غير مقيدة بلحظة الخطاب ذاته، ثباتها أو تحطيمها. وهذا هو معنى الانفتاح والمرونة في نموذج الخطاب النقدي؛ إذ إنه يظل - دوماً - قادراً، بدرجة ما، على لف محوره في اتجاه التغييرات والانقلابات الميتافيزيقية والإبداعية لأنه يستند إلى قاعدة دوارة. ومن ثم فهو يستوعب انحرافات البوصلة الخارجية، ويتكيف معها، ويدور في اتجاهها دون أن يفقد من شروط شموله وتوازنه الداخلي شيئاً يذكر؛ أي دون أن تجعل اللحظة الجديدة بحلولاتها تراثاً عاطلاً عن العمل أو قابلاً لإمكانات التعامل. إن خطابه النقدي، بمعنى ما، قادر على تجديد نفسه من خلال امتلاكه لصفى الانفتاح والمرونة.

يبدو تجريد الخطاب النقدي لـ غالى شكري في نموذج (وهو عمل

يقا) بطلق غالى شكري، أساساً من المنهج الاجتماعي - التاريخي ليربط بين الظاهرة الأدبية ومعطياتها الخارجية ربطاً يفسر العلاقة بين تحولات الأدب وتحولات الواقع في حركة مكوكية دائية.

بيد أنه يتميز، بين نقاد جيله من الماركسيين، بمجازرة الحدود الأيديولوجية الصارمة للرؤية نحو نموذج تحليلي موضوعي ونصف، نوعاً ما، بالانفتاح والمرونة. ومن ثم فإن مفهوم «الانعكاس»، بوصفه مفهوماً أثيراً لدى المدرسة التي ينتمي إليها، لا يلعب دوره وحيداً بل يمثل طريقاً من قطبية ثنائية طرفها الآخر هو «التعاكس».

وإذا كان الانعكاس هو آلية تصفيل الآنية التاريخية ذاتاً وموضوعاً في إبداع ما، فإن التعاكس هو آلية التوازن والنقابة بين شتى التوجهات المتواترة داخل مستويات للتعدد؛ أي أنه يعكس في خطاب الإبداع مغاوقات الانعكاس نفسها بوصفه تمثلاً يجاوز أحادية الاتجاه.



ينتمي إلى نقد النقد) أمراً بالغ الصعوبة والكبد. وذلك لسببين : أولهما اتساع رقعة ذلك الخطاب اتساعاً لافت الحراء، وثانيهما ذلك الامتزاج المتصاعد بين موقف المؤرخ وموقف الناقد وموقف عالم الاجتماع الثقافي في آن.

يبد أن هذه الصعوبة وهذا الكبد لا يمنعان في النهاية من تركيب نموذج خاص بمنهج في حدود رصد الآلية العميقة لخطابه النقدي تأسيساً على تحليل تحليلاته، واقتناص المشترك الأكبر في استقصاءات مساهمه متدرج المستويات.

من الطريف أن تكشف للتمثال القائل بين خطاب الإبداع وخطاب النقد، فخطاب النقد يطبق على خطاب الإبداع آلية تشكل في ذاتها صميم بنونه. سوف نتناول «نقد الشعر» نموذجاً لخطاب النقد عند غالي شكري.

وسوف نلاحظ، بداية، حقلاً واسعاً من الثنائيات المحصنة: العلم والشعر، الرؤية والرواية، التراث والمعاصر، الأسطورة والواقع، الغربة والاعترا ب، الذات والموضوع، الانتماء والاستلاب، الفكر والحديث... إلخ.

في مقابل الثنائيات المحصنة (بكسر الهاء) سوف نلاحظ، كذلك، حقلاً المقولات المحصنة (بفتح الهاء) : الحدائث، التجربة، الأيديولوجية في الفن، الملهج في نقد الشعر، المستوى اللوصي للشعر، فرضية الرؤية الميكانيكية، الرموز الحضارية في الشعر... إلخ.

للشاعر، المقدمات، الإطار النغمي، البناء التسميوي... إلخ. ولعل لبعض هذه المقولات الوسائط حيزاً مشتركاً بين غالي شكري وغيره من نقاد هذه المرحلة، ولكن تأسيس السياق الذي يوظف هذه الوسائط مجتمعة في خدمة بعضها بعضاً لنقدم عبر تناوئها مشروع قراءة شاملة (شعرنا الحديث إلى أين؟) كان مبادرة متميزة في ذلك الحين (١٩٦٨). وقد لعب التكامل البنائي بين مفهومي الانعكاس والتعاكس في هذه القراءة دوره المؤكد في توظيف المقولات الوسائط توظيفاً فاعلاً يقف بمقلّي الخطاب على مناط التشعب والوحدة في آن.

وثمة مفارقة حادة تكمن في كون لغة غالي شكري النقدية ليست، برغم منهجية أدواتها، لغة أكاديمية المنحى، محددة تحديداً علمياً قوياً، بل هي لغة

تلعب الثنائيات المحصنة والمقولات المحصنة دوراً بادها في إضفاء قدر كبير من الدقة التحليلية على الخطاب بحيث يصبح في مقدوره عزل الخيوط المتشابكة في نسج الظاهرة الشعرية، وفحصها، وإعادة تصنيفها من جديد، وقد تم فهم قانون تولد بعضها. وينتمي الثنائيات المحصنة، في وضوح. إلى قطب التماثل فيما تنتمي المقولات المحصنة، بالوضوح نفسه، إلى قطب الانعكاس.

سوف نلتقي، إضافة إلى هذه وتلك، المقولات الوسائط، وأعلى بها المقولات التي صاغها الناقد بنفسه لتسهم في نقل محتوى خطابه للنقدى إلى قارئه، وتوضح هذا المحتوى وتصنيفه وتجهله أكثر انضباطاً وسهولة في الفهم، ومنها: الموجة الشعرية، النقد التسميوي، انتهاء السهم، الجبهة الشعرية، القضية الشخصية

تورغ بين أماليب عدة: أسلوب الصحافة، وأسلوب الأدب، وأسلوب السياسة، وأسلوب الفلسف. كما أنها لغة إسهابية غير مشطوبة الجراف بما يكفى. وينبع جزء من قصديتها - ربما - من نزوع الاستطراء والاتساع والاستقصاء. تتميز هذه المفارقة إلى نقطة ضعف بقدر ما تشير إلى نقطة قوة، ولكن نهايتها تتصل بما لها من قدرة على التناوب بين طرفى العصا: استراتيجية التحديد وأيديولوجية التوصيل فى دورة إجرائية متكررة.

يبدو خطاب نقد الشعر عدد غالى شكرى شديد الذراء، أيضاً، فى مستواه المضمونى (وهو المستوى الذى يتيح لنا قراءة دلالات الوعى)؛ فقيراً فى مستوى الاكتناء الشكلى (وهو المستوى الذى يتيح لنا قراءة جماليات الأسلوب). وهو يحاول أن يؤوض ذلك، دوماً، من خلال تحديد المستوى المضمونى نفسه إلى مستويات فرعية تشمل فيما تشمل موضوع التداخل الحضارى (تفاعل الثقافات والقيم) ومرجعية الثقافة الجمعية (الخطية) الأسطورية والفكرية (وبعضاً من الجوانب النفسية (قراءة اللاوعى) والفلسفية.

تنتهى استراتيجية التحديد وأيديولوجية التوصيل فيما بينهما إلى قطب التماكس فيما تهمته المستوى المضمونى، وتديعاته إلى قطب الانكاس.

يشى التروصيف فى خطاب نقد الشعر عند غالى شكرى - أحياناً كثيرة - بأحكام قيمة صريحة أو ضمنية. مثال ذلك: الرومانسية الاشتراكية، تيار السلفنة الجديد، شاعر بلا قضية، قضية بلا شاعر، شاعر له قضية، الواقع الحورى، الواقع الحضارى المنهار. ويضن كل توصيف على حدة لطرف واحد من الآلية المزدوجة وهو طرف الانكاس فيما تخضع بعض ثنائيات التوصيف المتقابلة إلى مستوى التضاد الذى يعد واحداً من مستويات التماكس.

إن التماكس، فى صورته العامة، يعمل بوصفه نوعاً من

الانزياحات المتفاضلة بين العناصر التى تتكون منها مستويات بنية الانكاس. وما مستويات التماكس - فى جوهريها - إلا تلوينات احتمالية لحركة الانزياح ذاته حيث يكتسب كل تلوين احتمالي أرجحيته من صورة العلاقة بين ثنائيتين.

يقول غالى شكرى:

«إن طبعة الرؤيا الحديثة هى المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من غموض الشعر الحديث؛ فليس للتلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هى الرؤيا للأساسية القائمة فى جوهرها العميق، هى التى تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد. وهنا ربما ثار سؤال جاد: ألم يصير الأدب فى شئى يصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية، منذ آيات المسرح اليونانى العظيم إلى آيات العصر النهيى للرومانسية؟ وصاحب السؤال على صواب، ولكنه ليس على صواب كامل. فالمسألة الإنسانية هى خامة الأدب والفنون منذ فجر التاريخ حقاً ولكن العالم لم يشهد ما شهدته القرن العشرين من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيما مضى - وهو فى أثون للأساسة - على أنها: أمل، فكان هذا الأمل يلون للأساسة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحنين إلى عالم أجمل وأفضل، ويؤيد فى ذلك عاملان هما إلهام العلوم المتصل على أن المستقبل كفيل بمحو الأساسة، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأذهان والوجدان - أما الانتصارات العلمية الباهرة

فى القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أشنع النظم الاستغلالية التى من شأنها أن تحصيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان فى أعز ما يمتلك من قيم: الحرية.

(شعرنا الحديث إلى أين؟ ص: ١٢)

ويقول مجيباً عن السؤال الذى أثاره فى (أيديولوجية الشعر الحديث): هل للظواهر الحديث أيديولوجية أم لا؟

«... الشعر لقاء حار مباشر مع الذات، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرأة. لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملائقة. الطليعية الخاصة بقن الشعر لا تملحه بدء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية. لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات فى صراعها الذى لا ينقطع. ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر فى إطارها الحضارى العام، اختلافًا كبيرًا عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى».

(شعرنا الحديث إلى أين؟ ص: ١٧)

فى هذين العنابين الدالين نستطيع اكتشاف الكيفية التى تلعب من خلالها آلية الانكاس / التماسك دورها الضافى فى التحليل والتفسير؛ فالتماسك الانتصارات العلمية بسيطرة النظم المتمثلة التى استلبت حرية الإنسان فى عصرنا يمثل تماكساً واضحاً يولد هذا التماكس رؤية مأساوية قائمة تجد جذورها فى مستوى الصراع بين التقدم والحرية، وتتعمس هذه الرؤية فى مستوى التماكس الذى يعد إقرارها شكلياً



المركبيّ بين قطبي الآلية (الانعكاس /
التعكاس).

يعتقد غالي شكوى ، كذلك ، أن
التحليل النصي الداخلي هو الذي يبرز
القيمة المطلقة ، وأن التحليل الخارجي أو
النقد المقارن هو الذي يبرز القيمة
النسبية .

يقول :

إن التفاعل بين القيمتين المطلقة
والنسبية يضع النقد العصري
الحديث على بداية الطريق نحو
اكتشاف القانون العام والقوانين
الوروعية أو قانون الحركة الأدبية
وقوانين الفنون الأدبية .

إن للثانية الساكنة لفكر النهضة
(التراث والغريب) وما ترتب
عليها من تجاور مستمر للنهضة
والسقوط هي أصل الأصول في
تمويق للنقد - فككر حضاري -
عن الوصول .

(برج بابل - النقد والحدادة
الفريدة ص ٧١)

لأبد أن نلاحظ التفاعل بوضفه
مستوى من مستويات التعاكس بين القيمة
المطلقة والقيمة النسبية في الوقت نفسه
الذي نلاحظ انعكاس ثنائية التراث
والغريب الساكنة على الواقع في صورة
التجاور المستمر للنهضة والسقوط .

تقدرون الدعوة إلى لغة الحياة في
الشعر الغربي بالإحساس العميق
بالخراب الذي يحق بالحضارة
الإنسانية في ظل التقدم الملمس
.. تقدرون الدعوة إلى لغة الحياة
في الشعر العربي بالتضال
اللزوري من أجل الاشتراكية
والتقدم الملمس .

(شعرنا الحديث إلي أين ؟
ص ٢١٥)

يرى التعاكس في نقد غالي
شكوى للضرر فضاء لتعدد مرجعيات

أو أسلوبيا بوصفها غموضا في التركيب أو
هيكلة المعنى .

تعاكس ، على نحو آخر ، أيديولوجية
الشاعر وأيديولوجية الفكر أو الروائي أو
المسرحي ، فلا تعكس الجزئيات بل
تعكس الكليات (الإنسان والكون) ، ولا
تجلى في الموضوع (السياسة والمجتمع)
بل تجلى في الذات . إن انعكاسها
يتعدد بوصفه تعاكسا بين الواقع
الخارجي والأنا ، ولكن هذا التعاكس
نفسه يفصح بصورة ما - موقف الأنا
من الواقع الخارجي الذي يتبدى تبديدا
خاصا عبرها . إن التعاكس هنا يتم في
مستوى التفاعل أو مستوى
الاختلاف فيما يتم الانعكاس في
مستوى التمثل أو مستوى الإحالة .

في لقاء مع محمود الريماوي يحدث
غالي شكوى عن إشكال الحدادة فيقول :

.. أسروا الحدادة لتعكس على
البنى الفكرية والجمالية للمع
الأدبي ، وهي تختلف في هذا
الانعكاس من حضارة إلى أخرى ،
ومن بيئة إلى أخرى ، ومن فن إلى
آخر . ولعل أجروا على القول إنها
تختلف من كاتب إلى آخر .

(مراة المنفى ص ١٩٣)

إن انعكاس الرؤيا على البنية
مقرون بمستوى من مستويات التعاكس
(الاختلاف) بين حضارة وأخرى ،
وبيئة وأخرى ، وفي وآخر ، بل وكاتب
وأخر . تكشف لنا حتى نصوص الحوار
مع ناقدنا مدى تثبث الوعي بالمسار

الانعكاس ، ومن ثم مجالا حيويًا مرنا
ومفتحا لتعدد التفسيرات ، بل وتداخلها
تضافرها كذلك .

كأن ثمة تفسلا مركزيا حول
الانعكاس بمعناه العميق ، ومستويات
انتشاره .. ويحق هذا التمهيد في
الوقت نفسه نوعا من الحركة الدورانية
في اتجاهات مختلفة بما يتيح رؤية
التعاكسات في ظل الانعكاس .

ويميز الخطاب النقدي ، بذلك ، عن
تأليف المخطف أو اختلاف المؤلف كما
لو كان يمثل - في ذاته - نوعا من
الاستحارة ، كالشعر تماما . ولكنها
استعارة ذهنية خالصة يقوم فيها الكلام
مقام العالم ، والعالم مقام الكلام في
ضرورة دالة تنفتح حلقاتها على الزمان
والمكان بوصفهما علامتين متغيرتين
على صفحة الفكر .

لا يتوقف الخطاب النقدي الطموح
لغالي شكوى عند نقد الشعر ، ولكنه
يجاوز ذلك إلى نقد - نقد الشعر - في
فصل من كتابه (شعرنا الحديث إلى
أين ؟) يسعى غالي إلى إنشاء «محل
قياس» من خلال حواره الفعّال مع
الخطابات النقدية لآخرين .

يمثل هذا الحوار شكلا من أشكال
التعاكس ، ولكنه يتم في الوقت نفسه عن
التفاعلات بعينها تحدى هذا التعاكس ،
ويضي بانعكاس لحظة تحول ثقافية محددة
على وعي المحاورين جميعا .

يلجأ الخطاب النقدي للشعر عند
غالي شكوى بفضل طاقة انتقصائه من
أغلب المزالق التي يرصدها هو نفسه في
الخطاب النقدي عند خالدة سعيد أو
أسعد زكّ أو إحسان عباس أو
أدونيس أو محيي الدين صبحي ،
ولكنه يقع - أحيانا - في شرك المنطقة
الرمادية الموهمة التي تنداح عبرها نبرة
العلم في نبرة الانحياز الأيديولوجي ،
ويضحي باستنطاق التشكيل الجمالي في

إمكاناته المتعددة لحساب استمطار الروى
التالية على عملية التشكيل.

يراهن الخطاب على التوتر الناتج من
استمرارية رصد التعاكسات بمستوياتها
الأربعة في مقابل تصحيته بالكشف عن
حيوية التبادلات الجزئية المتفردة بين
المظهر الجمالي والمظهر الدلالي من
حيث إن كلا منهما مولد للآخر. يرى
غالى فى اتجاهات الأسلوبية المحددة
نوعاً من الشكلانية الرياضية الموسومة
بالسطح.

ويحتل الانعكاس بمستوياته الأربعة
لديه موقعاً متميزاً يتصادى من خلاله
مع المستويات الأربعة للانعكاس. تمثل
النهجة المحكية والفصحي من وجهة نظر
الخطاب النقدي للشعر عند غالى شكرى
مهاطاً واحداً لانعكاس الواقع الحضارى
رغم مشرولهما بوصفهما تعاكسين
واضحين على صعيد البناء التعبيري.

ويرثنا حماسه فى تبليّ إبداع
العامة، إلى الموقع المزوج للناقد وعالم
اجتماع الثقافة. خاصة إذا توفرت للجمع
بينهما شخصية ذات انتماء أيديولوجي
محدد كشخصيته.

يمثل الخطاب النقدي لـغالى شكرى
فى مجمله، خطاباً إدماجياً يحاول مزج
المعطيات والمصادر المختلفة لخدمة
وجهة النظر التى تعتمد على جدلية
المجتمع والتاريخ.

ويكاد يعلو دور المؤرخ الاجتماعي
للأدب - فى كثير من الأحيان - على
دور ناقد الأدب. وإذا كان الناقد هو
رسول الفلسفة إلى الأدب كما يقول
«هارت»، فإن غالى شكرى - فيما يبدو
لى - هو رسول علم الاجتماع الثقافى إلى
الأدب.

بيد أنه يحاول أن يستعطف فى دلالة
اهتمامه الأساسى اللغة - والنقد - والأدب
المقارن، وتاريخ الأفكار، ليصنع من كل
ذلك مرجعية متناغمة العناصر لموقفه
الحضارى ■

إرهاصات المعاصرة

قراءة فى رحلة غالى شكرى مع تجربتنا الشعرية

أمجد ريان

٢٥

النقد فى مختلف عصوره وبيئاته هو
أحد العناصر الرئيسية الثلاثة فى الدورة
الأدبية الاجتماعية: الإبداع - القارئ -
الناقد، شأنه فى ذلك شأن النص: خطاب
لا يكتمل بغير القراءة أو القراءات، والنقد
عنده ليس هو الدرس الأكاديمي، ولا هو
التعليق الصحفي، إنما هو الرؤية التى
تربط بين الناقد والكاتب والقارئ.

ويرغم جهده الصبور الطويل،
وغزارة إنتاجه، فهو لا يعتقد أن له أو
لغيره من النقاد العرب المعاصرين منهجا
فى النقد، لأن المنهج هو رسول الفلسفة
إلى الأدب (مسررة المنفى - ص ١٦)
والإبداع الفلسفى فى بلدنا لا يزال خلف
أسوار التخلف، ونحن لا نسمع عن ناقد
عالمى يقتضى إلى العالم الثالث، لأن
المشكلة كاملة أصلا فى العالَمين النظري
الذين لا سبيل إلى اختراقه، طالما
بقى مستنقاة الحضارى على ما هو
عليه.

ق
يلتمى الفكر الكبير غالى
شكرى إلى الجسول الذى ولد
رسمياً مع مقدمات الحرب العالمية
الثانية، كما قال فى أحد الحوارات معه،
وهذا له دلالة التى تساعدنا على فهم
طبيعة رحلته الفكرية والنقدية، وقد شكلت
كساباته متاعمة طويلة متأنية للمياة
السياسية والفكرية والأدبية على مدى
زمنى طويل، يبدأ من حرب ١٩٤٨ ولا
يزال عطاؤه يشرى المسقل العبرى
بالإنجازات التى تجعل منه رائداً للتأصيل
الموسولوجي الجمالى فى نقدنا الأدبي
والشعري، وهذا هو الجانب الذى تعنى به
هذه المقالة.

يعدّ غالى شكرى أهم ناقد قام
بمتابعة وتحليل ظاهرة المتخيليات فكراً
وأدبياً، وكان معنياً دائماً بوضع هذه
الظاهرة فى سياقها التاريخي من خلال
رابطها بما سبقها وما تلاها من ظواهر
فكرية وإبداعية، ي طرح غالى شكرى
دائماً منظوره الاجتماعي للنقد، ويرى أن



ورغم اختلافنا قليلاً مع كون النقد رسولاً للفلسفة، لأن علم الأدب اليوم يجعل من الأدب ظاهرة مستقلة لها قوانينها الموضوعية الخاصة، والتي تتقاطع في الوقت نفسه مع كافة الظواهر الأخرى التي تكون الفلسفة إحداها، إلا أن التصور الكلي الذي يطرحه الناقد هو السبر الحقيقي لتخلف النقد في بلادنا.

إذا كانت هذه المقالة هي بمثابة تحية لإجلال لواء من أهم نقادنا العرب اليوم، فقد انطلقت من خلال تصور محدد لطبيعة تطور ظاهرة الإبداع الشعري ونقده، ثم قامت بمحاولة البحث عن الانشقاق والاختلاف بين رحلة للكاتب الكبير والمعطيات الأساسية التي تفتقرتها في فهمها للتطور الشعري.

وإذا كان إنجاز غالى شكوى يمثل رؤية فكرية ونقدية رائدة، فإن افتراضات هذه المقالة متجددتها في إبداعه الكبير بالضرورة، لأن كل افتراض لابد وأن يجد أسانيداً في كل ظاهرة من الظواهر الأصلية، فكرية كانت أو إبداعية. والملاحظة الأهم هنا هي أن كديراً من هذه الافتراضات وجدت نفسها تماماً فيما طرحه للكاتب، وبعضها وجد نفسه فيما هو معاصر في ثواب الأفكار الأساسية لدى الكاتب، والنقائل من هذه الافتراضات لم يطر على مكانه بالترتيب المتصور نفسه، وحديث بعض الاختلافات القليلة التي أعطت فرصة للمناقشة والحوار.

أما الطرح النقدي الذي ترتضيه هذه المقالة، فهو كما سيرض، ينطلق من فكره أن الثورة الشعرية العربية الأولى، في عصرنا الحديث، كانت على أيدي شعراء الرومانسية بداية من المهاجر ونهاية بالديوان وأبولو، لأن الشعر العربي خرج لأول مرة من إطاره الأخلاقي الذي يركز لتوصيل المضمون الشعري إلى المثلث إلى إطار جديد يجعل من الذات محوراً للرؤيا الشعرية، إلا أن الثورة الرومانسية ولدت ناقصة منذ البداية، لأن مضمونها الجديد تم تشكيله داخل القالب الموروث التقليدي، على عكس الرومانسية في أوروبا التي خرجت ناضجة ومكاملة شكلاً ومضموناً عندما طرحت الشكل المتحرر من القالب الصارم.

وظل هذا النص الجمالي سائداً في تجربة الشعر الرومانسي حتى جاءت مدرسة الشعر الحر (السياب - الملائكة - عهد الصبور - حجازي - وغيرهم) في الخمسينيات والستينيات ليرهبوا الصدع، ويصلحوا المريب، ويصنعوا ما كان ينبغي أن يكون عليه التطور الشعري منذ أربعين عاماً على الأقل، أي أن مدرسة الشعر الحر هي أقصى ما يمكن أن تحطيه الرومانسية، هي ذروة الرومانسية التي تجسدت في التيارات الشعرية المختلفة التي قسمها غالى شكوى (شعرا الحديث إلى أين - من ٢٢) إلى أربعة أقسام، بين السلفيين الجدد، والرومانسيين الاشتراكيين، وشعراء رد الفعل على هذين التيارين، والتيار الرابع الذي وصفه الكاتب بأنه القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر، ولكن هذه المقالة تصور أن هذا التيار - الرابع - سينضو أيضاً بشكل أو بآخر تحت الإطار الرومانسي كما سيرد لاحقاً. ولعل هذه القضية هي إحدى نقاط الخلاف التي تكثر المناقشة وتوسعها.

وتفترض هذه المقالة أيضاً أن تجربة شعراء السبعينيات في مصر والعالم العربي، يمثلون حلقة ثورية، استغادت من كل السابق ولكنها غيرت المفهوم للشعري في الرؤيا وفي الأداء، ورغم أن الكاتب لم يعط هذه المرحلة كشمس اهتمامه، حتى إن أسماء شعراء هذه المرحلة لم ترد في كل كتاباته إلا في القليل النادر، إلا أن الأفكار النظرية التي طرحها الكاتب واصفاً بها تجربة الستينيات يمكن أن تمشي مع تجربة شعراء السبعينيات نظرياً وإبداعياً أكثر من تمثيلها مع تجربة شعراء الستينيات وهي الأفكار التي تقاطع بقوة مع فكر الحداثة الأوروبية بشكل عام، ومن هذه الأفكار النظرية التي تخص للتجربة الشعرية على سبيل المثال: صياغة الواقع في الشعر صياغة جمالية بالدرجة الأولى، والكثافة اللغوية، والإحساس بالغموض، وغير ذلك من أفكار هي أقرب إلى تجربة السبعينيات والأمانيات مما سبقها.

الفرض الأخير الذي تتصوره هذه المقالة هو أن التسعينيات من هذا القرن قد شهدت ميلاد تجربة شعرية مختلفة جذرياً عن كل السابق، فهي تجربة تتناقض مع فكر الحداثة نفسها، لتؤكد أن الحداثة في مجتمعنا قد انتهت قبل أن تتضح وتكتمل، وهي تجربة تتميز بمجموعة من الملامح الجمالية شديدة الاختلاف عن مبادئها القريب في الستينيات والسبعينيات، وقد تعرض لها الكاتب أيضاً بصورة أو بأخرى، وإن كان هذا التعرض عابراً وسريعاً، ولكنه يشير بحسم إلى طبيعة جمالية مختلفة. وستتم مناقشة معظم هذه الأفكار بشكل أكثر تفصيلية في محاولة لصياغة ملامح جمالية لتجربتنا الشعرية الحديثة، وهي الهدف الذي أوصت به دراسات غالى شكوى ذاتها وطالبت به في مواضع عديدة.

أولاً: الأفق الرومانسي

كان تفتح ونضج الطبقة المتوسطة التي وعث بأن أبنائها هم (أصحاب المصلحة الحقيقية) مفترقا تاريخيا مهما، دفع بالإنجليس إلى التبع الأوروبي في الفكر والأدب، لكي ينهل الشباب من تدفق الثقافتين السكسونية واللاتينية، وقد نهضت الأفكار الجديدة في أحضان العلمة والظفر التطوري الذي ترعرع على أيدي: **لطفلي السيد وسلامة موسى وفرح أنطون وشيلى شميل وقاسم أمين وغيرهم.**

وفي هذه الظروف كان على الإبداع الشعري أن يخرج إلى أفق جديد لأول مرة في تاريخه الطويل، وطرح جبران إبداعاً لم يعرف مثله منطلق الشعر من قبل، وظل هذا الحب الجمالي يترعرع ويتطور على أيدي مدرسة المهجر ثم الديوان وأبولو لتشكل ثورة شعرية عميقة الأثر على تراثنا الشعري حتى اليوم. وقد تجسدت هذه الثورة من خلال أنشطة شعرية شديدة الاتساع في الندوات والمجلات والجمعيات، وتهدت في معارك فكرية وجمالية عيفة مثل معركة الديوان بين **شوقي** و**العقاد** في أوائل العشرينيات والتي لا تقل في أهميتها عن معركة **هله حسين** مع الشعر الجاهلي.

إنها ثورة شعرية كبرى بحق، انتقل من خلالها مركز الاهتمام الشعري من رؤيا المحاكاة إلى منطقة الخيال الشعري الذي يسمح للشاعر بأن يندمج مع موضوعه اندماجاً كلياً، لتذوب الذات في الموضوع، وليس هناك من قيد على الشاعر سوى صدقه الوجداني والفني.

إلا أن هذه الروح الشعرية الثورية قد نال منها ثبوت الشكل الشعري المعردي التقليدي، وعدم قدرة الشعراء أن يخرجوا عليه ليطرحوا نموذجهم متكاملًا شكلاً ومضموناً، على الرغم من محاولات

التحلل والانقلاب التي أخذت شكل المرميمات والمخيمات وتكوين القافية وغير ذلك، إلا أن الشكل الشعري التقليدي الراسخ ظل مهيمًا، ضارباً مضمون هذه الثورة الشعرية في الصميم.

كانت الرومانسية هي التعبير الجمالي عن الثورة ضد الاستلاب وقتل الحرية، كانت تعبيراً عن انحناء الذات التي قهرت وكبست، إلا أن إبراز الذات قد عبر بدوره عن منحنى مثالي جديد، وإذا كانت مثالية القدماء هي مثالية أخلاقية تحافظ على المسافة الثابتة بين الأشياء، وبين العلاقات، فإن المثالية التي قدمتها الرومانسية هي طرح ذات الشاعر على أساس أنها محور الوجود.

حقاً لقد تغير المضمون الشعري تغييراً ثورياً، ولكنه بقي في إهاب الشكل التقليدي وفي عامود القصيدة العربية القديمة: وزنًا وبلاغة، وهي مفارقة تاريخية مدعشة، لم يشهد الأدب مثيلاً لها من قبل. لقد تابع **غالي شكري** هذه العقبة من تاريخنا الشعري، وقد بحث الظاهرة في جوانبها الاجتماعية بداية، عندما درس جيل الأريحيات على سهيل المشال، هذا الجيل الذي عاش الاتصال من أجل التغيير الاجتماعي والسياسي في ظل الليبرالية الهشة، كما تابع المرحلة متابعاً فكرياً دقيقة، طرح العلاقة بين فكرنا والفكر الغربي في هذه الآونة، ودرس مقولة **العقاد** في صدر الجزء الثاني من الديوان:

«والنهر لنزهي بأنميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية، وتجهش أعماق ضميره، لتدافع تياراتها، وتعارض مذهبها، ومجتهاتها، وتجاوب أضدادها وأصواتها

(العقاد الجديدة - ص ٩٥)

والناقد حين يرصد هبته المعلقة؛ بعد ثورة عباس العقاد وعبد الرحمن شكري و**هله حسين** في

أوائل هذا القرن هي البداية الأولى في حياتنا الشعرية (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٢٠)، وقد عملت على أن تلقى عن كاهلنا عوائق الوجه السالب في التراث، وتوجه إلى حضارتنا في تكاملها إلى الصحيح، تستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بينها وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوروبا، ويرى الناقد أن **هله حسين** كان يستخدم (كوجيتو) ديكاريت في معالجة الشعر الجاهلي، وأن **شكري** و**العقاد** يتذرعان بهما **زاد بكولريدج** و**وردزورث** في معالجة الكلاسيكية الجديدة من النابرودي إلى **شوقي**.

ويبين الناقد كيف اهتزت أيامها فكرة التراث بفضل الفاعلية لصارة للمناهج الأوروبية، في الوقت الذي يهتز فيه الواقع نفسه تحت وطأة الثورات العربية، ونتيجة لهذا خلقت (هوجة جديدة) أبلغت ثمارها في النقد وفي الشعر معاً، ولم تكن (أبولو) إلا إحدى هذه الثمار في حقل الشعر، وبعد الناقد الكتابات النظرية في هذا الوقت بمباشرة (الفرجة الجديدة) لمختلف أشكال التراث من جانب، والمضارة الغربية من جانب آخر.

ويعد أن يحدد الناقد البعدين الاجتماعي والفكري للرومانسية بفصل لنا في طبيعة هذه الثورة الجمالية فهي ليست مجرد اختلاف في الدرجة مع السابق بل هو اختلاف نوعي، ويورد مقولة العقاد في صدر الجزء الثاني من الديوان (إن خلاقه مع أنصار **شوقي**، ليس خلافاً على درجات الإجابة، وخطوات السبق، وإنما الاختلاف في صميمه على نوع الشعر وجوهره ثم على أدواته - العقاد الجديدة - ص ٩٥) وهو يؤكد ما أخذته **العقاد** من ولهم هازلت من خلال الاستشهاد بشكسبير وملتون باختيارهما مصدرًا للمعيار النقدي الذي اتخذته **العقاد** عندما قيم شعر **شوقي**.



الثورة أو الثورة الأشمل تمسكوا بالمضمون والذين قالوا بالاثنتين قالوا بالترقيق (برج بابل - ١١٧).

كان المعارضون سياسياً يهرون عملياً من النقد حين قالوا بتعمير (الأدب من داخله)، ويتصالح غالى شكرى هل يختلف هذا التعبير عن تعبير آخر نعرفه فى الكتابات الحديثة هو (أدبية الأدب)؟ على الرغم من صدور التعبير الأول من منطلق شكلى محض، أما التعبير الثانى فهو ينتمى للدراسات الحديثة التى تؤكد علاقة الأدب بكافة الظواهر الأخرى اجتماعية وفكرية، ولكنها تخضع الدراسة الأدبية لمجموعة من القوانين المتجانسة التى تخص ظاهرة الأدب كظاهرة موضوعية تمتلك كيانها الخاص.

ونعود لتقسيم الناقد لهذا الاتجاه الشكلاى الذى قال بالأدب من داخله داخل الإطار الذى يقول بالفن للفن، حيث يرى الناقد أنه لم يشكل تياراً ولم يصنع تأثيراً على مجرى الحياة الأدبية، بالرغم من أنه كان يضم فى إياه صفوة من مثقلى قسم اللغة العربية وقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بالشكلية ذاتها، وكانت الأعمال الأدبية لأصحاب هذا النقد برهاناً معاكساً لمصطلحاتهم، وبعض هذه الأعمال (كمصرية بلدى يا بلدى لرشاد رشدى) أكدت بما لا يدع مجالاً للشك أن صاحبها كان يكتب معارضته للنظام الناصرى تحت راية الشعر الفاضل (الفن للفن) هروباً من النقد الذى من أهم صفاته المباشرة فى القول، وفى المقابل كان أصحاب شعار (الأدب للحياة) أو (الأدب الهادف) أو (الأدب الملتزم) قد دخلوا مرحلة جديدة من الانحسار سواء بابتعادهم القسرى عن مواقع التأثير، أم بتجريدتهم من المنابر أم بهجرتهم إلى الخارج أم بنفيهم إلى العتمة (برج بابل - ص ١١٧).

وهكذا يصل الناقد إلى جوهر الرومانسية من خلال تحليل جذورها الاجتماعية والفكرية ومناقشة طبيعتها الجمالية التى مثلت أول ثورة شعرية عرفها العصر العربى الحديث.

ثانياً: اكتمال القوس الرومانسى

تعد كتابات غالى شكرى هى أهم مصدر يمكن الرجوع إليه للتأريخ أو لدراسة حقبة الستينيات ثقافياً وأدبياً، فقد عبّر عن روح هذه المرحلة ودرى طبيعتها وإمادها اجتماعياً وفكرياً وإبداعياً بصورة توضح لنا كيف يحمل المبادئ الكبير على تأكيد قضيتيه وتعميقها، وفى سياق استعراض الناقد لطبيعة المرحلة اجتماعياً وسياسياً يهاجم مصطلح (الفن للفن) الذى نفى عند بعض مثقلى الستينيات ويعد دعوة نقدية لا نماذج أدبية لها، ويرى أن الحقيقة الاجتماعية لهذا المصطلح ومخارقاته فى ثقافة الخمسينيات والستينيات هى أنه كان درعاً سياسياً لأصحابه ممن يخشون الجهر بمعارضة الثورة، وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الشعر الآخر: (الأدب فى سبيل الحياة) فقد كانوا فى غالبيتهم يبعدون عن موقف سياسى محض، أى أن الفريقيين كانوا يظنران إلى العمل الأدبى نظرة سياسية أولاً باعتبارها شكلاً (و) مضموناً ثانياً، أى أن المعارضين للثورة تمسكوا بالشكل والمؤيدون لهذه

ويعمق غالى شكرى فهماً لمرحلة الستينيات بتحليل الجوانب الاجتماعية والسياسية التى شب فيها جيل جديد من الكتاب والشعراء والمبدعين فى المفترق بين نهاية عصر ويذابة عصر آخر، إذن هو الجيل الذى كان طفلاً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما انتصر الحلفاء وانهزم العرب فى فلسطين وكان سبباً مراهقاً عندما قامت الثورة الناصرية، وبلغ بواكير الشباب فى حرب السويس وثورة الجزائر والوحدة المصرية السورية وثورة العراق واستقلال المغرب وتونس، ومع بداية الستينيات كان جيلاً من الشباب الذى يشاهد أحلام الناريخ وهى تتحقق: الاستقلال والوحدة العربية، وتأميم الحرية الوطنية (برج بابل - ص ٩٣) ثم يفسر الناقد طبيعة هذا الجيل من خلال توصيفه للتركيبة الاجتماعية والاقتصادية، عندما يبين لنا هوية هذا الجيل الطبقي، فهو من أبناء الكادحين المنحجبين فى القرية والمدينة من صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتجار، جيل استطاع أن ينهى دراسته المتوسطة، بل والبعض استكمل دراساته الجامعية، جيل مثقل بأعباء اجتماعية موروثة من الماضى أو مكتسبة من الحاضر، وهو الجيل الذى انتمى سياسياً، وامتزجت فى حياته النظرية بالتطبيق، والفكر بالعمل وقد دفع كمشاً باحثاً فى السجون والمعتقلات والجوع والمرض ضريبة هذا الانتماء (برج بابل - ص ٩٣).

ينتقل الناقد إلى تحليل الجوانب العقلية، وتوضيح أبعاد الممارك الفكرية، وتبيان خصوصية القضايا التى ناقشها الكتاب والمبدعون وعرضتها المصنف والمجلات والندوات بشكل أساسى. وقد توسعت المفاهيم التى بثها فكر النهضة، وعرفت معادلات من قبيل (التراث والعصر) أو (الإسلام والحداثة) أو (العرب والغرب) القضايا كافة التى

أبدعت النقد العربي الحديث، وتفاعلت مع الشعر منذ البداية، وأنجزت المصطلحات المعروفة: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية بانتجائاتها المختلفة مصطبغة بالفكر الذي تم نقله من الغرب حتى إن نقداً كان يفرق بين هذا الأديب وذلك من خلال مصطلحات الواقعية الطبيعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، وكان الناقد يكلم عن زولا ويلزك ومكسيم جوركي.

يمتد غامى شكرى - مثلاً - أن يقاها المناظرة الشهيرة (لاتيديسون أم ساكسونيون) بين طه حسين والعقاد، هي في النهاية تعبير عن قضية الانتماء الوطنى، وعرض لمعارك (الشعر الجديد) (الواقعية) (الشعر المهموس) (والنصير النفسى) (والالتزام) (والعامة) (والفصحى) وإذا كانت القضية الأخيرة تعد مثلاً لصراع عفيف، فقد كانت هناك صراعات أخرى مثل (السلفية والجديد) (والأدب والسياسة) (والأدب والأخلاق) (والوضوح والغموض) و (الانتحال والأصالة) (والشعر الموزون والشعر الحر) وغيرها وعرض لمعركة الواقعية المشهورة بين طه حسين والعقاد من ناحية ومحمود أمين العالم وعبد العظيم وأنيس والشرقاوى ولويس عوض من ناحية أخرى، فقد حمل محمود أمين العالم وأنيس مهمة التبشير بالنهج الماركسى واستطاعا أن يجذبا الأجيال الجديدة بمساندة لويس عوض لهما ووقوفه إلى جوارهما (مرأة المنفى - ص ٢١٨) وإذا كان المداخ الشعرى في مصر قد سيطر عليه حتى عام ١٩٦٦ الوجه الرسمى، الممثل فى المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام، ولجنة الشعر بصورة خاصة، فإن الانتصار الحقيقى للشعر الهجوى الجديد يتجلى فى تمكيقهم من سحب الأرض من تحت الوجه الرسمى وألقوا بأصحابه فى منطقة

(للاوجود الشعرى) بعيداً عن أنوار الجماهير العريضة التى تفلحت ووعت، بعد نضال لأكثر من عشر سنوات على هذا الشعر الجديد (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٥١)

وعلى الرغم من تشبث المحافظين بمواقفهم فى صراوة، فقد وصلت الحساسية القومية مثلاً إلى درجة تحريم الكلام عن بعض الشعراء وتوزيع الاتهامات ما بين العمالة للصهيونية، والشيوعية الدولية، والاستعمار العالمى والمخابرات المركزية الأمريكية، واستباح المجلس الأعلى للفنون والآداب فى مصر دماء بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وخليل حاوى وصالح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأكد المجلس فى بيان رسمى كتبه زكى نجيب محمود أن الخليل بن أحمد الفراهيدى هو (نبي الشعر العربى) ببحوره الستة عشر، وأن التوازن وأقفاه هما صلاة المؤمنين، وأن وحدة البيت وحرف الروى من القروض الملزمة لكل شاعر عربى مسلم، والخروج عن هذا مروق، وعليه فقد أمر العقاد بتحويل شعر صلاح عبد الصبور إلى (لجنة الشعر للاختصاص) حسب عبارته المشهورة. وكما بحث العقاد فى الخمسينيات عن أول شرطى ليسلمه النقاد والمبدعين الجدد، فقد ارتدى بذلة وزير الداخلية فى الستينيات وطلب منع أحمد عبد المعطى حجازى من السفر إلى دمشق لإلقاء قصيدته. (برج بابل - ص ٢٦).

لقد كان لتروق مجلتى (الرسالة) (والثقافة) المصريتين دلالة واضحة فى اختلاف المنحى الثقافى، وكان ظهور مجلة «الآداب» البيروتية فى يناير ١٩٥٣ يعبر عن تكوين أول تجمع ثورى للأدب الجديد، ثم سبورت بعد ذلك جريدة «النساء» ومجلة «الكاتب»، ومجلة الطليعة

وتأسست المجلة الخاصة: «جائزى ٦٨»، والجمعية الخاصة: «كتاب الغد» ونجح المثقفون فى عقد مؤتمر خاص فى الزقازيق عام ١٩٦٩، لتحتكر مجلة إقليمية لاعمة هي: (سابل) التى أشرف عليها الشاعر محمد عفيفى مطر بداية من العام نفسه.

ويمرنا الناقد بأرلى العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعر الستينيات وهى مقدمة ديوان (بولتلاند) لوليس عوض عام ١٩٦٧ وإن كانت التواريخ المثبتة فى نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه الجارب الشعرية تقع فى حياة صاحبها إبان الفترة التى قضاه فى كمبودج بين عامى ١٩٣٨ - ١٩٤٠، أى أنها تسبق الإزهاصات إلى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأسول المبكرة لحركة الشعر العربى الحديث (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٣٢) ثم تالت بعد ذلك إبداعات شعرية عرفنا فى الجانب المصرى منها: صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى وكامل أبو ب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكمال عمار ومهران السيد ونجيب سرور ومحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم وحداد والأبنودى وحجاب وعرفنا كتابات نقدية لمحمد مندور ولويس عوض وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعبد القادر الخط ولى الزاوى وحسين مروة وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس ومصطفى السحرى ومحمد النوبى.

ويناقش الناقد بشكل تطبيعى الخصائص الجمالية للتجربة الشعرية فى هذه المرحلة، وسوف نلاحظ أن هذه الخصائص ستصب جميعها فى فرضية أساسية من فرضيات هذه المقالة وهى أن تجربة شعبي البيئات تمثل اكتمالاً للقرى الرومانسى الذى بدأ فى المرحلة الأسبق،



أى أن شعر السنينيات يمثل ذروة المد الرومانسي، يمثل قمته، أو أقصى درجة نضج يمكن أن تصل إليها الشعرية الرومانسية بعد أن تم استكمال الجانب الشكلي من خلال صدور المضمون الجديد داخل الشكل الشعري متعدد الدفعميات في كل سطر من جهة، ثم نضج التجريد بشكل عام ووصولها إلى أعلى مراتب عطائها الجمالي، ولتراقب الروح الرومانسية المحيطة في إبداع السنينيات من خلال تعقيدات غالي شكرى التقديرية للتطبيقية على بعض نصوص شعراء هذه المرحلة. يهرى أن الشاعر والجمهور يتحولان معا إلى حقل جماعي يستحوط منه الإبداع الشعري إلى طقس جمالي رفيع، وعلى الحافة المقدسة بين القلب والعلق ويفترش الشاعر أرض الله والناس، ويسقى شعره حلالة الكشف والحسد والزوايا - (برج بابل - ص ١٦٩) ونرى إلى نزار قباني شاعر الجمهور الذي يستجوب لفننه المكيوت انعطافى والسياسى استجابة لمقاطعة مع للشعر والحرمات (برج بابل - ١٦٠) حيث الإحساس الأخير بالظهير لأن الاندماج بين الشاعر والجمهور يولد الحالة الشعرية كالمطس التعديلى الفئاني شبه الرافض (السابق ١٦١)

ويتحدث الناقد عن قصيدة عبد الرحيم محمود تسميح القاسم، يقول: «عبد الرحيم محمود ليس قناعاً للشهداء الجدد، وإنما هو الشاعر الشهيد

الذى يستدعى الموت والحياة في حوار لا ينقطع، ثم يصف الناقد تجربة القاسم بأنها «تجربة تسمى إلى التركيب الفئاني الدرامى وهو يؤمن الطبيعة فيستحوط الشجر خوفاً والنجمة جرحاً» (السابق ١٦٦). ثم يصف الناقد عملية أداء الشعر أو إلقائه بشكل مثير فهو يصف ما يصاحب هذا الإلقاء من تعبيرات مباشرة بالصوت والأيدى، «هو إذن إحدى حالات الفرح الجماعى، ومن أهم البشائر التي تمنع الفرح بعداً حسيّاً غامراً، من خلال الشاعر الذى يتجلى كالتقنية، وهذا هو نفسه الذى يقول، هو صاحب الرسالة، وجهه، قامته، ابتسامته، نرقه، أمه، أسلوبه فى الأداء، نظراته، حتى ثيابه تتصافر كلها» (السابق ١٦٨)

وهكذا يصل بنا الناقد إلى نتيجة مهمة شديدة الوضوح تؤكد الطبيعة الرومانسية المحيطة التي ميزت إبداع السنينيات الشعرى على الأقل، وبرغم أنه يرى ارتباط جزء من حركة السنينيات الفكرية والأدبية بالواقعية، وبالمد الثورى للشعب الحرية (شعرا الحديث إلى أين - ص ٧٢) إلا أن الرومانسية تستغل الطابع الأعم الذى يميز هذه المرحلة من تاريخنا الفكرى والأدبى، وهو ما يشير إليه الناقد صراحة فى قوله: «لملأ لا أنتاز إذا قلت إن السنينيات من هذا القرن تشكل فى المخيلة الأدبية العربية المعاصرة (ميرزا خيا) أو ميرزا قيس به ما آلت إليه أحوالنا المعاصرة، ومضى ذلك أنها تحولت إلى (عصر ذهبي) بكل ما فيها يخترنه هذا التعبير من مدلولات تاريخية رومانسية فى الأغلب» (برج بابل - ص ٩٣)

بل إن توصيف غالي شكرى للنشاط الفكرى والتدعى لن يخرج كثيراً عن الحكم على هذا الإطار الرومانسى بشكل عام، فقد اتهم معظم النقاد بأن كتاباتهم تنحصر إلى الوصفية التقليدية

التي تخلص العمل الأدبى وتعمد إلى تصنيفه فى إحدى الفئات المعروفة سلفاً، ثم يصدر الحكم فى النهاية، وربما كان طه حسين الجد الأكبر لمثل هذا النقد.

ويصف الناقد إنتاج طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة ومارون عبود ولويس عوض ومحمد مندور وحسين مروة ومحمود العالم بالرغم من كل الاختلافات الأيديولوجية بين أصحاب هذه الأسماء بالتوفيقية، فهذه الاختلافات لم تمنع الاتفاق الجوهرى حول التوفيق بين التراث والحداثة (برج بابل - ص ١٠٧)

وبخفة الظل اللاذعة التي تتميز بها كتابات غالي شكرى يصف تعبير (الأصالة والمعاصرة) الذى استشرى بشكل واسع فى هذه المرحلة، يقول: «وكانت وأر العطف هي الرمز اللغوى نهشاشة المعادلة التي سقطت كروياً شاملة، فقد سقطت البنية التي أفرزت (الفكر الاشتراكي الديمقراطي التعاوني) أو (الاشتراكي الحرى) أو (الاشتراكي الإسلامى) وغير ذلك من أشجيات الفكر القسومى الألمانى والإيطالى، والفكر الاشتراكي اليوغسلافى، والفكر الإسلامى الاشتراكي» (برج بابل ١٠٨).

وحتى التيار الرابع فى التقسيم الذى أجراه الناقد عندما وصف التيارات التي ملكت الحركة الشعرية فى السنينيات والتي وضع ثلاثة منها فى موضع الاتهام الجمالى، والرومانسية بشكل أو بآخر، فإن التيار الرابع الذى وصفه بأنه القائد الثورى للحركة الحديثة فى تجديد الشعر لا يسلم من إيماته بالرومانسية ويعتبره الجمالى الخاضع لسلطوتها.

التيار الأول وصف شعراء بالملفنيين الجدد الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنياً بوحدة الفنانية كأساس وزلى بديل للعصر

الخليلي وتتمثل قيادة هذا الاتجاه في نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي.

والتيار الثاني يمثله الرومانسيون الاشتراكيون الذين روجوا للشعارات السياسية في قصائدهم ومثلهم اليبايتي.

والتيار الثالث يمثل رد الفعل الفني والفكري على التيارين السابقين فارتبطوا بالتراث الغربي في الشعر ومثلهم توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا.

أما التيار الرابع الذي وصفه الناقد - كما سبقت الإشارة - بأنه القائد الدوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر فإنه لا يخلف نوعاً من كل الشعراء السابقين ولكن الاختلاف عندهم يكون في الدرجة لأنهم بحق وكما النطق غالي شكري بذكاء بالغ هم أنصع شجره مرحلة الستينيات ومنهم الصياحبي وحامو وأدونيس وعبد الصبور وعفيلقي مطر وشعراء الغامية في مصر وفي لبنان على سبيل المثال، ونحن نستطيع بثمة من التأمل أن نرد هذه الأسماء وتجاربها إلى الطليعة الجمالية التي صدرت من خلالها التيارات الثلاثة الأسبق في تقسيم الناقد، فهدر شاكر الصياحبي مثلاً وثيق الصلة بالتراث وهناك حقبة من حياته ارتبط فيها بالمد القومي ارتباطاً شديداً، وصالح عبد الصبور وأدونيس مثلاً ارتبطت تجربتهما بالغرب ارتباطاً شديداً وهكذا، حتى إن الناقد نفسه يعود ليصف تجربة الصياحبي بالرومانسية مباشرة في كتابه مرآة المعنى (ص ١٧٧).

لقد وصفنا ناقدنا هذه المرحلة باقتدار بالغ واستطاع أن يضع يده على مكانين انخلف التي جسدتها عوامل كثيرة، منها انتشار الاتجاهات الإصلاحية الوسيطة، لهذه الإصلاحيين الذين يستلهمون الحلاج واليسوت، ويديع الزمان الهمزاني وجوركي، والسيد البدوي

وسترنديجر، وقيس بين الملوح وشكسبير، وعبد الرحمن الداخيل وسام جون بيرس. إصلاحيون من أبناء وبدايت للتراث الوسطى للبرجوازيات العربية الممسوخة، ولأن نقطة البداية كانت واحدة، كذلك جاءت نقطة النهاية المحتومة. لقد أتبع الستينيات أن تكون مهاداً ومناخاً لقضية كبيرة في الفكر، وفي الفن جميعاً هي قضية ارتباط أو انفصام وجهي العملة: المعدل والحرية، وهي قضية قديمة، ولكن التجديد فيها هو تلك المحاولة لتطبيق الشعار القديم فاللوت السيل وتعرجت حتى وصلت مرحلة الستينيات إلى ما آلت إليه من هزيمة كبرى، كانت نعيًا شاملاً للطليعة وللزوايا على السواء (إبرج بايل - ص ٢٣٣)

ثالثاً: قوس الحداثة

وبالرغم من كل الدروس التي تعلمناها من حقبة الستينيات إلا أن الخيبة كانت أبرز ما وصل إلينا، فلم يصل الأدب إلى الجسور، لم يصل إلى العالمية، ولم يصل إلى اللعبة السياسية في السلطة أو المعارضة على حد قول غالي شكري، الذي أورد مقولة الناقد العراقي ياسين النصور عن غياب تيار نقدي كبير واضح ماعدا التيار السوسيولوجي الذي يرتبط بالجانبين السياسي والثقافي أكثر من ارتباطه بالنص الأدبي (إبرج بايل - ص ٢٧٤) وامتلأت الساحة الثقافية بمقالات نقدية غير أصيلة كأن تقرأ بياناً نظرياً حافلاً بالمصطلحات المثيرة والمقددة ثم في الجانب التطبيقي تفاجأ بتطبيق مبسط في غايه الموضوع والمباشرة لعللاقة له من قريب أو من بعيد بالمصطلحات المنقورة بلا حساب حتى إن المرء ليشعر بأنه في مرحلة الستينيات لم نحصم أسلوب تفاطلا مع النقد الغربي الذي لم تتبلور مصطلحاته قطري نقداً على نحو شامل وفي سياق الوعي الكلي بالمصر...

ومع دخول السبعينيات نرى إلى المفكر والأديب المختفي وراء قضبان السجون أو قضبان النطق أو قضبان الجوع أو قضبان اليأس، أو في أقنعة وسائل الإعلام أو تحت الأضواء القديمة للتوظيف الجديدة (السابق - ص ٢٧) أ نرى الشاعر متشرباً في شوارع لندن وباريس ومكتباتها وإما على أعقاب الصحف ولجان الشعر ومدرجات الدرس يعانى معاناة الأنبياء حول المسافة بين التراث والرواية الحديثة في الشعر، وبين الواقع وهذه الرؤيا (شعرنا الحديث إلى أين - ص ١٩) وكانت هذه الظروف من القوة بمكان بحيث تدفع الجيل الجديد إلى البحث عن مخرج:

كانت الحداثة قد بدأت تستقر في الشكافة بدرجة وبأغرى لنمى بعض الأثر في واقعنا وقد عكف المثقفون على دراسة النظريات الجذرية وعلم الأدلة والأنسية وغزا بارت ولوكاش ودی سوسير وكلود ليفي شتراوس فكروا الجديد، وبدأوا تعرف كتابات جابر عصفور في مصر وتوفيق بكاري في تونس ومحمد براءة في المغرب وكمال أبو ديب في سوريا، وصدرت في الساحة الشعرية تجربة جديدة تختلف عن التجربة الأسبق اختلافاً أساسياً بما يتسق مع التطور الفكري الجمالية الجديدة، طرحت التجربة الشعرية الجديدة قضية التمدد في مقابل الأحادية في الفكر وفي الأدب طوال العقب السابقة على مرحلة السبعينيات، هذه الأحادية التي ميزت الكلاسيكية أولاً ثم امتدت طوال المد الرومانسي بداية من المهاجر والديوان وأبولو ونهاية بمدرسة الشعر الحر في الستينيات، وكان التمدد كعقابيل هو المنطق الذي نقلته الحداثة إلينا في فكر إيداع يريخس المقرؤية، ويقدم أعمالاً لا تقراً ولكن تعاش كحالة كاملة، تطلرها المهاجرة الفردية الخلاقة، ويقدم أعمالاً



تقوم على التماسك في كيان بلوى متجانس ومتعدد الدلالات ، يحتاج إلى إضفاء من التأريخات للقبض على جوهره ، تميزت الرؤيا الشعرية في السبعينيات من خلال هذا التعدد، ثم تسجل في معطيات النص الشعري وأدائه كافة، طرح أبناء جيل السبعينيات نصاً تتعدد المنظورات البدائية في خلقه وتحواره، ولم تعد اللغة الشعرية تكفي بتقديم مستواها للدلالة فقط، بل تعددت مهام اللغة الشعرية لكي تطرح مستويين آخرين للغة هما المستوى التشكيلي في بناء صوري شديد الكثافة ومتعدد الرؤى، والمستوى الإيقاعي الذي تعددت فيه الأنشطة الموسيقية بداية بالأنظام التفعلي ونهاية بالفعاليات الموسيقية كافة مثل الإصانة والرنين وغيرها وعرفت الحياة الشعرية في مصر نشاط جماعيتين شعريتين نشيطتين هما [إضاءه] وأصوات وعشرات من الأصوات الشعرية المستقلة وانطلقت في مختلف البلدان العربية أصوات شعرية موازية شكلت جميعها تياراً شعرياً ثورياً أضاف رؤيا جديدة إلى تاريخنا الشعري الجديد، وكان ينبغي أن تتبدع صيغة نقدية قادرة على التعامل مع الواقع الأدبي الجديد في مستواه المتعددة، ورؤاه التي اختلفت تماماً عن السابق، مما جعل كثير من النقاد يخطئون مع التجربة الجديدة، لأنهم تعاملوا معها من خلال منطق جمالي ينتمي لتصورات مابقة عرفت

الساحة الشعرية أسماء حلمي سالم وعبدالمعزم رمضان وأحمد طه وحسن طلب وماجد يوسف وعبدالمقصود عبدالكريم ومحمد عيد وجمال القصاص ومحمد سليمان وأحمد ريان وغيرهم، وعرفت الساحة أيضاً أسماء مهمة في البلاد العربية مثل قاسم حداد (البحرين) وسليم بركات (المراق) ومحمد بنيس (السفرب) وعلوي الهاشمي (البحرين) وعباس بيضون (لبنان) وغيرهم. كما استمر المنطق الشعري ساكناً طوال العقد التالي في اللامانيويات مما جعل السبعينيات واللامانيويات حقبة واحدة متكاملة مما رشح أسماء شعرية جديدة في الساحتين المصرية والعربية ومنها أحمد مدني وقوزية السعدى وعلاء خالدة وقاضية قنديل وإيمان مرسال وفتحى عبدالله وغيرهم، ويربط غالى شكري بين الجيلين في السبعينيات في إشارة مهمة في كتابه برج بابل ١٣٥٠. ورأى جابر عصفور أن النقد العربي قد افتتح مرحلة يمكن تسميتها مرحلة التأسيس بمعنى أن المراحل السابقة كانت مراحل التكوين والتجهيد من خلال استجلاب أفكار من الغرب واستلهاهم التراث القديم [برج بابل - ص ٧٩].

لقد ردت تجربة شعراء السبعينيات بتضافرها مع الفكر الجمالي الجديد، ردت بقوة على غياب القانون الأساسي لحركة الأدب العربي من حيث توجهاته وأشكاله ومضامينه وبالتالي ردت على غياب القانون للدوى للتجربة الشعرية لأنها نادت بخصوصية ظاهرة الإبداع الشعري داخل قوانينها الموضوعية التي تتفاعل مع الظواهر الأخرى ولكنها تتجلى من خلال طبيعتها الخاصة، وكان هذا جزءاً من مناداتها بالقانون الجمالي الذي يخص الأدب كله بشكل عام، وهذه

التصورات تساعد النقد العربي على بداية الطريق نحو اكتشاف القانون العام والقوانين النوعية، أو قانون الحركة الأدبية وقوانين الفنون الأخرى، كما اقترح غالى شكري، لأنه قبل هذا الاكتشاف يستعمل عملياً توصيف الحركة النقدية بأنها وصلت أم لم تصل إلى مرحلة التأسيس، وصلت أم لم تصل إلى مرحلة التحديث؟ [برج بابل - ص ٧٩]

لقد رفض غالى شكري التحليلات البنيوية ضيقة الأفق والتي تحولت إلى رؤية إحصائية كمية للأدب باعتباره كينونة، لاصبورة، وباعتباره بنية معرفية متكاملة، لاقيمة معيارية، بحيث تتحول هذه النظرة إلى وصف للبنى والآليات، لاتأويل لمستويات المعنى والدلالات، بعد أن يتحول الأدب إلى منظومة منطقة من العلامات، [برج بابل - ص ١٣٧]

لقد مر المصطلح البنيوي وقبل أن يتم اعتماده اعتماداً كلياً، مر من بينه الأولى في الأندروبولوجيا إلى التحليل النفسى مروراً بالفلسفة وانتهاء باللغة مستوحياً تاريخ العلوم الطبيعية ومستلهاً دائماً احتياجات الطبقات الاجتماعية، لكي يجيب على أسئلة الكيانات الثقافية التي ظهر فيها ولكننا نحن لاننقل المصطلح سوى في صيغته النهائية، فنركبه كما نركب الطائرة، ويرى الناقد أيضاً أن الأبحاث البنيوية والأساسية، ومن خلال المختبرات الصورية، والتكمبيوتر قد تصل إلى أدق توصيف للعمل الأدبي، ولكن النقد الأدبي ليس مجرد توصيف، وكل هذا قد يفيد المرحلة السابقة على النقد الذي ينبغي له أن يقوم على التحليل والتكوين والتقييم وهي عمليات يجب أن تستفيد من منجزات العلم، ولكنها تتجاوز البحث [العلمي] إلى مرحلة الخطاب الاجتماعي الواسع خارج أسوار المختبر.

ويسمى غالى شكوى لتصحيح
كيفيات تعاملنا مع الثقافة الغربية ويرى
أن الحداثة رؤيا ثورية تقدم المائد في
عقر داره اللغوية - الفكرية - الاجتماعية،
لتعبر عن اللغة الجديدة والتجربة الجديدة
والأفق الإنساني الجديد، (برج بابل - ص
١٣٠)

ويرى الناقد أيضاً أننا لم نشعر
بحاجتنا إلى المصطلح الغربى الحديث في
النقد الأدبي نتيجة أهواء أو نزوات فردية
أو مؤامرة، وهي ليست المرة الأولى التي
نحتاج فيها إلى المصطلح الغربى، ولكن
لم يكن تاريخنا ولا أدينا مجرد صدق
للتاريخ الغربى والثقافة الغربية، لأن الفكر
والشعور والشخصية واللغة والمواقف
والأحداث المحلية شاركت بلصيق موفور
في إعادة صياغة المصطلح، كما أنه
يصبح من المهم في مراحل الصمود
القومي والبهمة أن يكون هناك تفاعل
مع الآخر، سواء في النماذج الإبداعية
أو في المعايير وأدوات النقد. (برج بابل -
ص ١٣٤) ويرى الناقد أن الماركسية
كانت كشفاً لقوانين الحركة في الطبيعة
والمجتمع، وأن العلوم الميثولوجية كانت
كشفاً لأصول العقائد الأولى، حتى ولد
منهج جديد مستفيداً من العلم والعقل
والتجربة، عندما يربط المقدمات
بالنتائج، ويربط اللغة بالمعول في إطار
المنهج الجدلي والمادية التاريخية لفهم
المجتمع، وفهم أزمة الرأسمالية،
والإرهاب من المجتمع الاشتراكي، أي أن
ما طرحه القرن التاسع عشر كان في
جوهره نظرية علمية عقلانية تاريخية
لها دور في تطوير الحياة البشرية.

بل ويوضح لنا الناقد أهمية استخدام
النماذج الحديثة في دراسة تراثنا، مثلاً
كان أول كتاب لهاختين مخصصاً
لدراسة شعرية دستوفسكي، وأن أهم
كتابين لجلودمان ورولان بارت كانا
حول راسين، ونحن أصبحنا نملك

رصيداً ضخماً من تجارب الأدب والنقد
خلال مائة عام تقريباً، وهو ما ساهم
ويساهم فيه الناقد نفسه في رحلة طويلة
من العمل الفكري والأدبي الرائد.

لقد رفض غالى شكوى التقسيمات
العشرية للأجيال (مرأة السنغى -
ص ١٧٤) وهو محق في هذا الرفض، إلا
أن الافتراض الذي اقترحه هذه الدراسة
يلصب على التقسيم من خلال منطق
أدبي وجمالي بالدرجة الأولى حتى يجد
هذا التقسيم مبرره. فقد اعتبرت جولى
السبعينيات والثمانينيات حقبة جمالية
واحدة طرحت ثورة جمالية لها محطيات
سبقته الإشارة إليها في إطار تبنيان
الإضافة ألكى قدمتها، لذلك فإن هذه
المقالة ستعتبر أنه من الجدير أن تسأل
كيف يحكم الناقد على الجيل التالي
لصالح عهد الصبور بأنه لم يصف
جديداً إلى ما قدمه شعراء الستينيات، أو
أن لصالح عهد الصبور عدداً هائلاً من
الأقنعة والأساطير والرموز أصادت
الأجبال التالية لعهد الصبور طرحها كما
هي (مرأة السنغى - ص ٢١٠) بينما قد
نجد عند قاسم حداد أو هلمى سالم
أو غيرهما من جيل السبعينيات ثروة غنية
من الأدوات الفنية والقيمات التي تفوق
التجربة الأسبق صلاوة على أن المحك
لا يرتكن على الكم بل على الكيفية التي
طرحت بها هذه الأساطير والرموز
والقيمات، الكيفية هنا هي الفيلسوف
الجمالي للتدقيق، الذي يطرح طبيعة
انتجرتين فكرياً وجمالياً، فقد كان المطلق
الأحادي في رؤيا تجربة شعراء
الستينيات يسير في طريق، ورؤيا المحدد
الحداثي عند شعراء تجربة السبعينيات
تسير في طريق آخر، وسيكون من
الصعب أن نجري مقارنة بسيطة بين
التجريدين، وعدم النظر إلى الكيفية
سبحت خلا في الميزان النهائي الذي
يحكم نقدياً على التجريدين.

لقد طرحت تجربة شعراء السبعينيات
قضايا كبرى وصدها غالى شكوى في
أكثر من موضع في دراساته منها: إعادة
النظر في السمات، وإحلال للتدريج مكان
الواحدة، وإحلال المتغيرات مكان
الساكنات، (برج بابل - ص ١٣٣) بل
وارتبط شعر هذه المرحلة بالأحداث
للجبرى، مثلاً رصد الناقد أيضاً عندما
وضع ارتباطهم بد - غزرو ببيروت -
الحصار - سليمان خاطر. الخ، ولكن
تظل مسألة الكيفية هي التي تبرز قيمة
هذه التجربة، وتظل مسألة الكيفية هي
القادرة على الإجابة عن سؤال الناقد عن
عمومية هذه القضايا بحيث تصدق على
كل أدب وفن؟ (برج بابل - ص ١٣٣).

لقد رصدت هذه المقالة كضخماً من
الأفكار النقدية والنظرية المهمة التي قال
بها غالى شكوى في معرض حديثه
عن التجربة الشعرية ويمكننا أن ندعي أن
الكثير من هذه الأفكار لاكتاد تطبيق على
قصاصد شعراء الستينيات التي كتبت
لأجلها وعدم ولكنها شديدة الاتصال
بجربة شعراء السبعينيات في إبداعهم
وفي أطروحاتهم النظرية، ومن هنا يمكن
عد هذه الأفكار جزءاً من بصيرة الناقد
الحاذق القادر على التنبؤ بمستقبل الإبداع
الشعري، يقول الناقد في كتاب لـ شعراء
الحديث إلى أين: «مفهوم الحداثة عند
شعرائنا الجدد مفهوم حضارى أولاً، هو
تسرد جديد تماماً للكون والإنسان
والمجتمع، وهو وليد ثورة العالم الحديث
في مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية
والفكرية كافة والمداولة ليست دعوى
شبيهة بالعصرية... فلا يكون الشاعر
مماصر بمجرد أن (يصف) لأنه الحداثة
تتفى الوصف... والشعر الحديث موقف
من الـ يكون كله، لهذا كان موضوعه
التحريض وضع الإنسان في الوجود...
- وكانت أداته الجديدة هي: الرؤيا التي تعد
(صياغة) الجاهل على نحو جديد،



● عندما تصبح الكتابة الشعرية إعادة إنتاج لعلاقات شعرية سابقة، يصل الإبداع، وهو الحركة المستمرة، إلى لحظة سكنية، وتزدهر بالتالي قواعد الصنعة ووصفات المدارس عدد ذلك يصبح التجريب مرحلة أولى ضرورية نحو تخليق التجربة الفنية المتميزة، وتحقيق وعي شعري مغاير.

رابعاً: الشعرية اليوم

يرصد غاملى شكرى هذه الفجوة التى حدثت بين العمل الأدبى والنقد من جهة، توازئها وتناظرها فجوة بين النقد والقارئ من جهة أخرى [برج بابل ٢١٠٤] ويرد أسباب هذه الفجوة إلى تفرق الدورة الجدلية بين العمل الأدبى والنقد والقارئ، ويردها أيضاً إلى غياب المصداقية عندما انتزع الخط السحري الذى كان يشد القارئ إلى النقد مما تسبب في تراكم عديد من المشكلات الفكرية والجمالية دون قدرة على التشخيص وبالتالى الحل، بل دون اكتشاف في بعض الأحيان.

ويمكن أن نمد الخط على استقامته لكي نتتبع الأزمة الكبرى التى تعيشه مجتمعاتنا داخل هذه الفوضى المخيفة التى قلبت الموازين رأساً على عقب، ومن ثم اختلطت التقسيم وضاعت أبعاديات الحضارة فى الزلزال [برج بابل ٢١٥٥].

يشهد الكون اليوم مرحلة جديدة، تصبغ الوجود البشرى كله فى العالم ما بعد الصناعات، ما بعد الهذائى، بعد ثورة العلم وتطبيقاته طوال المرحلة الأخيرة ثورة الإعلام والتواصل والاتصال العالمية التى بدأت فى المراكز الصناعية المتقدمة وانتشرت لتغطي كل دول العالم رسمائية واقتصادية، شمالية وجنوبية، شرقية وغربية، توجهها إلى تقودها تلك المراكز التى حققت أسراراً

التجربة الشعرية التالية فى السبعينيات، لأن تجربة الستينيات لاستطيع مثلاً أن تصنف عن الوصف كأداة فنية، كما أنها لاتعبد صياغة العالم، بل هى إن صبح الوصف تجربة تصطاد الرؤية مما يدور فعلاً فى العالم، أى أنها تجربة لاتسعى نحو الخلق ولكنها تجربة تسعى إلى الفناء للعالم، ولتقيم الأخلاقية فيه، ومن هنا يقل رصيد الكشف فيها ويزداد رصيد الثبات، كما أن تجربة الستينيات ظلت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعمل السياسى أو على الأقل ظلت الأيديولوجيا هاجساً رئيسياً لإبداعها وهكذا... بل ويمكن استعراض بعض الأفكار التى وردت فى مقدمات مجلة [إضاءه ٧٧] لسان حال فصيل شعري عرفته القاهرة فى السبعينيات، صدر العدد الأول منها فى يوليو ١٩٧٧، للتعرف على مدى التقارب والاستفادة التى نالتها هذه التجربة من تظلمات الناقد:

● الفن إدراك جمالى للواقع لا يكسسه عكساً آلياً، بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاة رمزية لهذا الواقع فهو إذن موقف وتشكيل، موقف من العالم، وتشكيل يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية.

● إن ارتباط الشاعر بالشعب والثورة يقدر بنجاحه فى [صياغة] أشواق شعبه صياغة راقية مستخدماً وطوراً أداة هذا الشعب وخبرته فى التاريخ.

● المعنى أو المضمون عندنا ليس إلا مستوى واحداً داخلنا فى نسوج من العلاقات الجمالية ويتربط على ذلك، أن أية عمدية دوجماتيقية تنجس إلى اجتزاء هذا المعنى وإبتساره عن نسجه، بهدف إبرازه والتأكيد عليه، إن هى إلا خسروج عن دائرة الفن الحقيقى كما نفهم نحن وكما نرى أن مرحلتنا التاريخية تقتضيه.

وأصبحت وظيفة الشعر هى الكشف عن عالم يظل أبداً فى حاجة إلى الكشف، كما يقول رئيسه شار، ذلك أن [الكشف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة].. كان [الثبات] هو جوهر التراث العربى، ثبات فى القيم وأشكال التعبير، ذلك سيطرت على مساره التاريخى مجموعة من [الأمثلة العليا].. [ص ١١٤]

ويقول: «الحركة الحديثة هى ثورة وليست تجديد» لأنها تتدخل فى الجوهر المسلول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربى، [ص ١١٥].

ويقول: «عندما نقول إن الحداثة فى الشعر الجديد، هى مفهوم حضارى قبل كل شيء فإن هذا التعبير يضى جملة أشياء.. يعنى أولاً أن هذا الشعر هو انصباغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربى الحديث، لا فى موعمه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية، وإنما فى ثورته الحضارية المعاصرة.. وهو يعنى ثانياً أن هذا الشعر هو أحد مقومات الحضارة للعربية الحديثة، وليس وجهاً سياسياً أو لاقفه أيديولوجية ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يفتد عنها» [ص ١١٦].

ونلاحظ أن هذه الأفكار شديدة الأهمية والظورة بالقياس إلى الزمن الذى صدرت فيه [١٩٦٨] أنها تكاد لا تطبق على تجربة الستينيات الرومانسية، وشمل أكثر إلى استشراف

من التقدم إبان الثورة الصناعية، ولكن العالم كله لا يستطيع أن يفت سبباً أو إيجاباً من آثارها ونتائجها.

لقد أصبحت الأسس الصامدة لهذه المرحلة الجديدة تمثل حقائق اليوم التي لا نستطيع أن نؤاير عنها.

مفكرو ما بعد الحداثة في الغرب اليوم، أصبحوا يرفضون الحداثة على أساس أنها صارت من علامات الماضي، بعد أن استوعبت النظم الشمولية وتحولت إلى ثقافة النخبة، وشهد الغرب تحلل البنيوية ذاتها حيث وحده الفكر، وتركز حول بؤرة، وكلينته، ومسرانه العقلية المقلقة.

وإذا كان هناك من يرون أنه يسقط الاشتراكية فإن العالم قد وصل إلى نهاية للتاريخ وأن ما سيحدث بداية من الآن هو التكرار واستقرار مجتمع ما بعد الحداثة القائم على الصورة والإعلام، مجتمع المديرين والمهندسين شديدي التخصص (الوينز) أي المهنيين الشبان المنتمين في المؤسسة، والذين يتقاضون أجوراً عالية ولا يوجهون أي نقد للتظام.

فإن هناك اتجاهات أخرى تقدمية ترفض التصورات السابقة التي تصور نهاية التاريخ كشيء ثابت نهائي، وتسل هذه الاتجاهات الجديدة على عدم نزوع المعنى الاجتماعي عن الواقع الجديد إيماناً بأن ما حل بالعالم هو أزمة صيقة، وأن المشروع الاشتراكي يحتاج إلى التجديد وإعادة الفهم في ظل الظروف الجديدة التي شهدت التطور المعاصف للتكنولوجيا والمعلومات والاتصال.

يقول لنا الناقد: إن التطور المذهل قد سلب الإنسان جانباً كبيراً من الإرادة، وجانباً كبيراً من المبادرة، فقد أصبح الإنسان يشعر بالعجز والاستلاب، وهذه مشكلة لا تخص مجتمعاً دون آخر، وإنما تخص العالم بأسره، (مراجعة المفنى - ص ٢١٧٧).

ويشرح الناقد هذا الشئ الذي يحبط بنا حيث أفراد مبدعون أو نقاد في جزر منعزلة بلا إطار وبلا معارك حقيقية، وأنه ليست لدينا حركة ثقافية في الوقت الراهن، وأن المهرزات التي كنا نسوقها في الماضي لم تعد تصلح لتحرير الحاضر (برج بابل - ١٢٧) نحتاج إذن إلى فهم مختلف وتحليل مختلف، تحليل قادر على استيعاب معطيات حياتنا الجديدة.

ويحكى لنا الناقد عن ندوة شعرية حضرها أخيراً في قاعة تيليس للتندوة، وأنه لما جاء دور الشاعر محمد عفيفي مطر للقاء قصيدته وجد القاعة شبه خالية (برج بابل - ١٢٩)، ويفسر الناقد مجموعة من الأسباب الموضوعية، ولكننا نود أن نشير إلى الوضع الاجتماعي والثقافي الجديد، الذي أكده الناقد نفسه، والذي اختلف فيه الإبداع الشعري، واختلفت طبيعة الذوق الشعري فيه بالتالي، حيث تستشري حساسية جمالية جديدة في مختلف الفنون الأدبية وغير الأدبية، حساسية يشترك في طرحها كل الشعراء، ولكنها تكون في أصلي حالاتها عند هؤلاء الشعراء حدتي العمر. ويمكن أن تلقى عليها النعوه من خلال حديث غالي شكرى عن تجربة الشاعر اللبناني يحيى حسن جابر، هذا الحديث الذي أكد مرونة رؤيا الناقد ورهابة صدره وقدرته النقدية على متابعة التحيزات الجمالية في الشعر وفي غيره من الفنون من خلال أقصى درجات الرفاهة، والوعي العميق بقوله إنه يلتقط جزئيات مختلفة وكأنه (يحكى) لنا عن نفسه وعن الناس والحرب والسوت والحب، من خلال نسج الحياة العادية، وفي مقطع للشاعر جابر:

نبضة في الشال
دمعة في قميصه
ما الذي صادف على الطريق

من السرير إلى النقيب؟
فألى صدرك يغفو
لينسى أنه ميت غداً

يرى الناقد أن الالتباس يرسم نصف الوجه للمفنى، والنصف الآخر لصاحب الأغنية، الشاعرة (أنا وهو) في وقت واحد، وتصبح الجملة الاسمية المتلصبة هي سيده للشهد: الشوارع، الضحى، نبضة، دمعة ما، من، فإلى، وهكذا، الأسماء ليست أعلاماً مشخصة، حتى (الضحى) فهي أية ضحى، والشوارع هي أية شوارع. ويصف الناقد تبصرة جابر بعضها مجموعة من المفريات في قوالب من الحكمة، والمبالغة التي أفنت به في بعض اللحظات إلى حشود الكاريكاتير، ورصد التصورات المرتجلة للتسلل الكافي، وأن الشاعر لا يحدد عن العادي والمألوف، ويعود إلى إغفال البطولة كلياً، ويضيف أن الشاعر لا يعرف من الحكاية سوى المسرد المتقطع المتماوج، المتجاذب، المتناثر، ولكنه السرد، أما الدرامية فلا علاقة له بها (برج بابل ص ١٧٧ - ١٨٢).

وهكذا يلتقط الناقد الصادق ملامح التجربة الشعرية الجديدة التي تنلّي التفكيرين البنائي المرتكز على بؤرة أساسية، أو بؤرة متناثرة، تلك التجربة التي لا تدرجه إلى خلق انفعالات عاطفية، بل تهتم بالحادث الصغير العادي واليومي، وترفض فكرة الغلود، تبصرة فتحت المراكز القديمة وتؤمن بالتجارب للخطوط الموازية التي لا تتقاطع حتى آخر النص في تناثر وتفرع لمعطيات متجاورة حرة، تبصرة ترفض المجاز المفرى، وتؤمن بالجمد والمصية القديمة على أنها شهادة للتجربة، تبصرة ترفض التحدد والتأويل وتبحث عن المحايدة والانطلاق من أبسط التفاصيل قبل أن تندرج تحت أي تركيب يمثل منظورات



هى ثورة شاملة تغيير موازين القوى
لمصلحة التقدم الاجتماعى الشامل [مرآة
السنى - ص ٢٠].

لقد سعت هذه المقالة منذ البداية إلى
أن تساهم فى الاحتفال بالتقدم غالى
شكرى الذى يعد واحداً من أكبر نقادنا
العرب اليوم، من خلال تحويل هذه
المناسبة إلى فرصة لمناقشة النقد العربى،
فى تعرضه للشعر الجديد، لتكون قد
حصلنا على مكسبين فى الوقت ذاته،
للمكسب الأول: المشاركة فى تكريم الناقد
الكبير، والمكسب الثانى هو طرح القضايا
الجديدة على طاولتنا النقاش وهو ما يطالب
به الناقد، بل ويأمره فى متابعتها اليقظة
للمراقب والإبداع على مدى زمنى يمثل
عصره الفكرى والنقدى كله، سحتاج دائماً
إلى نقد للنقد، حتى لا تغيب قراءاتنا
للمحركة الأدبية مطردة الدمى، ونحن
مؤمنون بأن إحياء الفكر والنقاش، بإصرار
وإخلاص، سيصل بنا كما يقول غالى
شكرى إلى مرحلة مختلفة، لأن العمل
الثقافى هو السبيل الوحيد لتطوير حياتنا
اليوم، والنهضة الحقيقية إنما تبدأ بأشياء
صغيرة، ومتفرقة، فى مجالات متباعدة،
ولكنها تصل إلى الحدائق فى مجرى
جارف، يظل يسمع ويسرع لى يأخذ
مكانه الطيبى فى صياغة التاريخ ■

المصادر والمراجع

- ١- أحمد حسان: - مدخل إلى ما بعد الحداثة -
الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتب
نقدية (٢٦) - القاهرة ١٩٩٤.
- ٢- جابر عصفور:

- تجريب النصيدة المصححة - جريدة الحياة
١٧ - أكتوبر ١٩٩٣ - لندن - ١٩٩٣.
- من العمل الأدبى إلى النص - جريدة
المجلة ٢٨ - نوفمبر - لندن - ١٩٩٣.
- الإبداع لذاتى والحداثة - جريدة الحياة -
١٢ ديسمبر - لندن - ١٩٩٣.

مصرفية من أى نوع، نحن إذن بإزاء
نسبية معرفية، بإزاء تساؤل وشك، وليس
اليقين أو الاستقرار.

وفى إضافة مهمة للناقد يقول: إن
الأدباء الجدد يبحثون عن رواهم فى الفرد
غيسير النمل، داخل النفس، دون
نظريات، وفى إطار الاحتمية، بعيداً عن
الرأى الساحر الذى يعلم سلفاً كل شيء
ويفسحون للمقع حيزاً مرموقاً، ولا يمتنعون
الجسد وراء الواجهات الزجاجية،
ولا يمتنعون بالبطل الإيجابى أو السلبى،
وهم يسلمون الأقنعة عن الرجس فى
عزدهم إلى الجذور ويطرحون اللغة غير
العاطفية، شبه المحايدة بخرج بابل - ص
٢٤٤.

لقد تابع الناقد الحالة الشعرية الجديدة
التي صيرت عن تفكك أوصال الفرد،
وتعلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة
بين الحقيقى واللاحقيقى وظلمة الجنس
على العلم والواقع سواء بصراء، وأكد أن
هذه هى عناصر الرويا [الكونية]
الجديدة، فالوجود ككل هو بديل عن
الوجود الإنسانى الجزئى الذى كان عماد
الرويا السابقة لشعرنا الحديث إلى أين -
ص ١١].

ويرى الناقد فى أحد الحوارات معه
أن المستقبل القريب سوف يشهد ثورة
ثقافية شاملة لا يقتصر مفعولها على البنى
الفوقية للمجتمع، أى أنها ليست ثورة
خاصة بالأدباء والفنن والأفكار، وإنما

٣- جاك دريدا: - الكتابة والاختلاف - ت كاظم
جهاد - دار تيقال - سلسلة المعرفة الفلسفية.
لنار البيضاء ١٩٨٨.

٤- دافيد لوبروتون - أنشروبولوجيا الجسد
والحداثة - ت. محمد عرب صاصيلا.
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع
- بيروت - ١٩٩٣.

٥- إيمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة -
ت جابر عصفور - دار الفكر للدراسات
والنشر والتوزيع - القاهرة - باريس ١٩٩١.

٦- صلاح قصصو: - ما بعد الحداثة - محاضرة
ألقاها فى منزل عبد المنعم تليمة - مساء
الخميس ٥ يناير ١٩٩٥.

٧- عبد المنعم تليمة
● مقدمات فى نظرية الأدب - دار الثقافة
الجديدة - القاهرة - ١٩٧٦.

● الإبداع الفنى فى حقائق الثورة الثالثة -
جريدة الأمل ١٧ أغسطس ١٩٩٤.

٨- غالى شكرى:

● شعرنا الحديث إلى أين (ط ٣) - دار
الشرق - القاهرة - ١٩٩١.

● الطقاء الجديدة (ط ٣) - الهيئة المصرية
للحامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣.

● مرآة السنى (ط ٢) - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤.

● برج بابل - دار رياض الرئيس للمكتب
والنشر - لندن - د. ت.

٩- فريدة النقاش: - قضائياً ما بعد الحداثة فى
الأدب والنقد - مجلة أدب نقد - العدد ١١٢ -
القاهرة - ١٩٩٤.

١٠- صارجريت روز - ما بعد الحداثة ت
أحمد الشامى - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤.

١١- مجلد إضاعة ٧٧ - دار المتلقى للإنتاج
الفنى والثقافى - القاهرة - ١٩٩٤.

١٢- أحمد ريان

● تجربة التجديسات فى الشعر المصرى.
مجلة الفيل الشعرى - العدد ٢ - القاهرة
١٩٩٤ -

● من المجاز للتوى إلى المجاز المشهد
- مجلة الجراد - العدد ٢ - القاهرة
١٩٩٤.

المحب وتبتهك الأسرار وتؤكد أنها «جاسوسة الدفاع» و«لصّة المحاكم»، والتي تفتتح الرواية وتختتمها، وتتحدث بلسانها في عدد من فصولها (١٠ ملف سرى للفاية، «ملاحظات على البلاغ الثاني»، «ملاحظات على البلاغ الثالث»، «ملاحظات أخرى على البلاغ الثالث»، «ملاحظات غير نهائية على البلاغ الثالث»، «شبهات بخيلة وأدلة كريمة»، «محكمة عليية جد»، «حيثيات واضحة قليلا»، «حيثيات غامضة تماماً»، وتقوم في هذه الفصول بدور من أدوار «ربط الخيط» الواصل بين عوالم متناثرة في الفصول الأخرى، وبدور من أدوار الاعتراف عن حياتها وحيوات الآخرين، وعن زمانها وأزمنتهم.. فضلا عن هذه الشخصية للرواية، تحتل أيضا أدوار الرواة، في فصول الرواية الأخرى، شخصيات بعينها، مرجعية مسمّاة:

إسماعيل المهدي (فصل «البلاغ الثاني»)، وجمال عبدالناصر (فصول: «البلاغ الثالث» (١)، «البلاغ الثالث» (٢)، «البلاغ الثالث» (٣)، «البلاغ الثالث» (٤)، «البلاغ الثالث» (٥)، «البلاغ الثالث» (٦)، «البلاغ الثالث» (٧))، ومصطفى خميس (فصل «البلاغ العبد في كفر الدوا»، وشهدى عطية الشافعي (فصل «على الزبابة يا أبو زعل»)، وصلاح حسين (فصل «بكاية على ناى كمشيش»)، وخليل حاوي (القسم الأول من فصل «مزال بدوى»)، وراشد الخاطر (القسم الثاني من الفصل نفسه)، وغسان كنفاني (القسم الأول من فصل «مزال بدوى»)، وكمال ناصر (القسم الثاني من الفصل نفسه)، وعلى فودة (القسم الثالث من الفصل نفسه)، وأمل دنقل (فصل «مزال بدوى»).

تتحدث هؤلاء جميعاً، في هذه الفصول والأقسام، خلال خطابات تراوح بين «السياسة» و«الديالوج»، وعلى

صفحة مجهولة من تاريخ غالى شكري

«رواية / روايات».. عن الزمن الحاضر

حسين حمودة

مستترة وراء الوقائع المظلمة، ومعيرون في النهاية.. عن تلك البرقعة الهائلة التي اعصمت، تقاعلت وانصهرت، فيها تيارات وتوجهات شتى، وعوامل بقاء وفناء شتى، في حقبة حافلة تمتد عقوداً طرية، من الأربعينيات وحتى أوائل الثمانينيات من هذا القرن؛ وقت غزو إسرائيل للبنان، وهذا الغزو يمثل «البداية» التي «تنتهي» إنها آخر نقطة من الزمن المرجع الذي تتحرك فيه هذه الرواية؛ تهتم به، وتطلق منه وتنتهي إليه، وتحظى - لاحتفاء الوثيقة - بمسمياته وأحداثه، وتوقف - تفصيلاً - عدد دالا - «خلاصات» تأثيراته ووقعه على أفراد محددين، وأيضاً على جماعات وشعوب بأكملها.

فضلا عن شخصية الرواية المتخيلة، الصفحة التي تظهر الرواية إلى أنها ترفع

تستعرض رواية غالى شكري (مواويل النيلة الكبيرة) (٥) تهابر وأصولاً متنوعة، متناغمة ومتعارضة، في آن، لعدد كبير من الساسة والمثقفين، الأحياء، وأيضاً - الأموات (أقرأ: والشهداء والفقلى)، ممن صاغوا حركة التاريخ السياسى والثقافى، المصرى والعربى، أو كانوا ضحايا لهذا التاريخ. فمن شهدى عطية الشافعى إلى غسان كنفانى، ومن جمال عبدالناصر إلى خليل حاوي، ومن صلاح حسين إلى راشد الخاطر، ومن على فودة إلى إسماعيل المهدي، ومن مصطفى خميس إلى أمل دنقل.. تتحرك ال «روايات» المتعددة داخل هذه الرواية، مستعمرة «خطابات» داخلية لهؤلاء جميعاً، سائحة إياهم مساحات مكافئة تقريباً؛ يصبحون فيها «رواة» مستقلين يروون تاريخاً آخر غير التاريخ الرسمى، ويرصدون وقائع



- ٤ -

اللفي، متعدد المستويات ومتعدد درجات الرتبة، في فترة كانت حافلة، مزدهرة بالأسماك والأحلام، وبالألام والأوهام أيضا.

المستوى المرجعي، التاريخي، يتم الإلحاح عليه في الرواية، خلال الروايات المختلفة، من زوايا متنوعة، وبصيف متنوعة. في مواضع، تستند هذه الروايات إلى منطق بعض الصرايات التاريخية التي تتوقف عند السنوات، بوصفها انتقالات فارقة، مقترنة بوقائع كبرى. في هذا المنحى نجد، مثلا، حشداً من الإشارات إلى سنوات يتفق - في التاريخ لمصر المعاصرة - على أنها سنوات مفصلية (كأن هذه السنوات، بهذا المنحى، أيام العرب القديمة، وقد بعثت في زمن جديد، بصيغة جديدة). في رواية راو من الرواة، نقسراً - في صفحة واحدة - عبارات من قبل: «بعد أربعين عاماً أخرى كانت ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول (...) عام ١٩٦٧ رأيت صورة أحمد عرابي في قلب جمال عبد الناصر (...) مشهد لم يقع عام ١٩٨٢... (ص ١٧)، أو نواجه في رواية واحدة أخرى، لراو واحد آخر (إسماعيل المهدي)، تتبايناً من الإشارات إلى سنوات: ١٩٥٤، ١٩٦١، ١٩٦٢، ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٧، وكلها مقترنة بتغيرات حاسمة (انظر ص ٢٩).

لكن هذا المستوى المرجعي التاريخي يتحصل أيضاً في الرواية بكيفيات تلقى الشخصيات، تلقيا خاصاً، للوقائع المتعارفة فيه. إن السنوات التي تتوقف الرواية عندها، يتم استكشاف جوانب خاصة في واقعها المهمة، بحيث تقرن هذه الوقائع لا برصد محايد، بل بفاعل

متجانسة، تكاد تكون واحدة: رغبة في البوح والشهادة عن تهارب كان البوح عنها - في زمن ما - بمثابة مغامرة، وكان إعلان الشهادة حولها أمراً مستحباً ونزوعاً إلى عدم تسيد حقيقة واحدة عن العالم، بل سعى إلى تقديمه مصحوباً باحتمالات، وإمكانات النظر إليه بطرائق متباينة، من «مناظير» متباينة. من هنا، تحدث الشخصية (الشخصية التي تفتح دائرة الرواية وتفتحها، وتعمل على تنظيم رواياتها المتناثرة، بما يبدو - قليلاً - إلى جعلها مركزاً، في بنية يتلفى منها وفيها كل مركز) إلى أولئك المروى عليهم حديثاً محدد الصياغات، يجعلهم مشاركين في تشكيل العالم الذي يصل إليهم، وليس محض متلقين لهذا العالم من انتهاء واحد، من منبعها ومنابع الرواة الآخرين إلى مصيهم هم: «إن أفلسك عليك وأقول... (ص ٥)، «سأترككم مع البلاغ الأول في القضية (...) وهو البلاغ الأول حسب ترتيبى، أمام أتم فلكم أن تعيدوا الترتيب كما تهاون (...) ويحق لي (...) أن أشرح بعد التصحيح للحرفى لأفوال كل شخص، طالما أنكم تعرفون أنها انطباعاتي الخاصة التي لا علاقة لها بالتحقيق» (ص ١١).

من هذه المسافة التي تنص عليها الرواية، يبرز، بين «الشطح، الدخلى والعقيدة، القابلة للخصوع لمنطق «تحقيق» ما، يتحرك عالم (مواويل الليلة الكبيرة) حركة متحررة، مرواحة، تنتقل - دوماً عالق - أولاً بين ما هو داخلي، شخصي، منتج إلى الحلم والانتازيا، وما هو قابل للاحتكام على المستوى «المرجعي»، «التاريخي»، وثانياً بين ما هو قريب من طابع غذائي، صرف، وما هو مقترن بمنطق الرصد والتسجيل، وثالثاً وأخيراً بين نماذج من عالم يحصل بالتقصين الفاعلين والساسة المعروفين، ونماذج أخرى من فرض عليهم أن يقوموا في مواقع هامشية، أو أن يعانون

مراوحة تجعل هذه الخطابات تبدو - في بعد من أبعادها - مقلقة على ذاتها، مقلقة بدرجة الاعتراقات الخاصة، مسبوكة بمنطق كتابة المذكرات، أو شبهة بروح داخلي في حجرات مظلمة، كما تبدو - في بعد آخر - خطابات محنة، موجهة إلى آخرين، مروى عليهم مقترنين، تنوجه إليهم في لحظات من تهاون هابر، استثنائي. كان هذه الخطابات، بذلك، بمثابة شهادات للتاريخ، عن الذوات وعن الآخرين، عن عوامل داخلية خاصة بهؤلاء جميعاً، وعن الفترة التي احتوهم، وعن العلاقات التي أثرت فيهم وتأثرت بهم، في آن.

- ٣ -

هكذا، في البنية المفتوحة، غير المركزية، التي تستوعب رواة مختلفي النزعات والوجهات، والتي تتأسس على ما يشبه «نموذج النويات المتعددة، Multiple nuclei Model، تتمازج - ظاهرياً - وتتصارع - على مستوى أعمق - رؤى وتصورات من صاغوا العلم ومن كانوا ضحايا له، من كانوا فاعلين فيه ومن كانوا شهداء له ومن كانوا شاهدين عليه ومن كانوا مستبشرين عنه، على حد سواء. ومع هذا الاختلاف والتفرع، يظل الألف الذي تطل عليه هذه «الروايات» - وليس الذي تطل منه - ويتوجه إليه وتفاطمه، من مروى عليهم وقراء ضمنيون أو فعليين، متجسداً خلال آليات

الشخصيات معها (لاحظ السنوات التي تتوقف الرواية عندها، وقفات مختلفة، من زوايا مختلفة، صفحات: ٨٠ و ٥١ و ١٤٧ و ١٧٩). - كما أن هذه السنوات توضع، أحياناً، موضوع الاختلاف في التقويم، خلال حوارات الشخصيات، علق الآخر: لا (...) لسنا في عام ١٩٧٨ ولا في عام ١٩٨٠. إننا في يونيو ١٩٨٢، الذكرى الخامسة عشرة على هزيمة ١٩٦٧، قال الثالث: لا نعتقدنا المسائل، إنه الغز، بلا زيادة ولا نقصان، (ص ١٨٤). كذلك، في هذا المستوى، نجد إشارات كثيرة إلى أسماء مرجعية بينها (خالد محي الدين، عبد العظيم حافظ، محمود أمين العالم، الملك حسين، النمر، الشيخ إمام، أحمد فؤاد نجم، محسن الخياط، عدلي فخري، نادية لطفي، عادل إمام، صلاح عبدالصبور، جابر عصفور، لويس عوض، أحمد عبدالمعطي حجازي...)، وإلى تيارات سياسية مسماة (انظر ص ٢٢)، وإلى أماكن مسماة أيضاً (مقهى إيزنباخت، أنثولوجيا القاهرة...)، وإلى وقائع وأحداث مرجعية (حريق القاهرة، حادث المنشية، أبول الأسود)، وكل هذه الإشارات تتحقق بسى إلى رصد ما هو متعارف، ومن هم مستعارفون، ولكن من منظور ليس متعارفاً، إذ يقتدر أغلب هذه الأسماء والسميات بصفتها أو بأحكام بعينها، مؤسسة على سياق الرصد المتدرج بتدرج الزوايا والمواقف والمسايفات، بما يجعل (مراويل التلية الكبيرة)، في النهاية، كشفاً داخلية عن عوالم تدرج مكشوفة خارجياً، وبما يجعل من الرواية، أيضاً، منظومة فنية من مساهلات لتاريخ (لوقائع) ولأسماء ولأماكن ولسياق متغير درجات الحضور في حاضر الرواية.

بذلك، لا نقنع هذه الرواية بدور من أدوار (التسجيل، أو الوثائق). يضاف إلى

هذا أن الحقبة المرجعية (التي يحيط بها قوس الزمن الذي تقطعه الرواية) يتم رسدها، أحياناً، بزوح اخذ إلى يسقط منها تفصيلات، ويبقى على تفصيلات، ويمارس عليها آلية من آليات الاستبعاد أو التأكيد، وكل هذا يقتدر، بالطبع، بتصورات للشخصيات ورواها وبالواقع التي تطل منها على هذه الحقبة، أو بزوايا النظر التي تنظر خلالها إليها. يقول عبدالناصر، مثلاً، باختصار، عن الواقع الثقافي - المسرحي خصوصاً - في مصر، الذي كان شاهداً عليه، -و- إلى حد كبير - صانعاً له: «وأقرأ العجب في الصنف والكتب، ما ينشر وما لا ينشر، ما يذاع وما لا يذاع، ما يمل وما لا يمل. من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أجد المسرح المصري يقدم فكرة واحدة لا تتغير... إلخ، (ص ١١٧). أو تفضل الرواية المتخيلة ما تراه في الواقع المصري الذي تنقله إليها نشرات الأخبار: «.. الدم بين الجبال والرياح. الدم في لبنان. من عمان إلى بيروت. عشر سنوات مضت، ولم يده نهر الدم الفلسطيني اللباني المصري العراقي المغربي...» (ص ١٥١). أو تلخص شخصية «إحسان» - إحدى الشخصيات المتخيلة أيضاً - واقع مصر في سنوات السبعينيات، خلال استقراء خاص لما تنشره الجرائد الرسمية: «صفحات الجرائد أصبحت معروفة ومكررة وتدعو للسلام...» صفحات الروايات أمست قائمة يومية بأخبار السكتة القلبية والسرطان وانفجارات المبع. صفحة الإعلانات ثلاثة أرباعها مصادب للأسماك الملونة، شبكة ملفومة لاختلف أصحاب الدوايا العسنة وأموالهم القليلة...» (ص ٨٤، ٨٥).

مثل هذه الاختلالات / التلخيصات / الاختصارات / الاستقراءات للشخصية لواقع متعدد الأبعاد في مصر والوطن

العربي، تتصل - في النهاية - بطموح إلى وضع العالم المرجعي كله، بمستوياته السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، موضع المسألة أو التساؤل ومن ثم إعادة النظر، كما تقتدر - بالطبع - برؤى وأحكام قيمة ومستويات لغوية متنوعة، وتطلق من التدرج الذي تصاع به شخصيات الرواية وروايتها، خيالية كانت أو مرجعية.

- ٥ -

في هذا العالم متعدد الأبعاد، الذي يراوح رسده بين منطق «الوثيقة» ومطلق «الخيال»، تثار - بسرعة - قضايا عدة، ترتبط بالحقبة المرجعية التي ينطلق منها وينتهي إليها عالم الرواية. وكل هذه القضايا تتجسد في الرواية، أيضاً، خلال أثرها على الشخصيات أو خلال تأثير الشخصيات بها، وليس خلال معنى تجريدي خالص، يضع الفكرة في مواجهة الفكرة، والفهم في مقابل المفهوم.

في هذا السياق، نرى مثلاً أن تصارع الانتماءات بين الأصوات المتعددة يتم تصيده عبر ما يشبه «هزب ملصقات»، يصوغ كل ملصق منها انتماء بعينه: «شاهدت إعلانات شركة للجمعة بعد الظهر وفي الصباح شاهدت فوقها ملصقات من نوع آخر (...) ملصقات للمسجد الأقصى وكنيسة القيامة وصور عبد الناصر» (ص ١٧٠). كذلك تثار، بطرائق موازية، قضايا من مثل: التراث والهوية (انظر ص ١٦٣)، أو المصرفية ودورها في تغيير المجتمع (انظر ص ٢٦)، أو المصرية السياسية والحربية الاجتماعية (انظر ص ٢٨)، أو العلاقة بين-العدل والظلم، وبين التغيير السلمي وإزاحة الدماء (انظر ص ٦٢، ٦٣)، أو بين نزعات التقدم وانتهاكات الدين



(انظر ص ٦٦) .. وكل هذه القضايا، وغيرها، تثار خلال توزيع الشخصيات بين أطرافها، أو تساؤلاتهم حولها.

وفي هذا العالم، أيضاً، محبته المرجسية الممتدة، تصوغ الروايات المتنوعة، وللموت المستعدة، كيف تخفي ملامح لتظهر أخرى، وكيف تأفل قيم لتبرز أخرى، كأن الرواية، بذلك، تقدم تعبيراً مقنوعاً عن هاجس التغيير الذي يطال كل أحد كما يطال كل شيء. هذا، يقتدر التغيير، أكثر ما يقتدر، بالتصير إلى الغياب أو الموت. خلال فصول الرواية، جميعاً تقريباً، تشهد حشداً من الشائبات بالموت الفعلي، أو بالسجن، أو بالحصار، أو بالهجرة عن الوطن. تتردد الشائبات عن موت شخص الرواية المتخيلين (ن: «مصرع إسمان خطيبة نصمي المملو، انتحار شخص مهم يدعى محمود، مقتل عازز جرجس، وقبل ذلك كله وفاة سهى» - ص ١٨٢)، كما تستعد أصوات الموتى/القتلى/الشهداء، بدور من مدافعة غيابهم الفيزيقي عن طريق تأكيد حضورهم الإنساني والنفسي.

إن الموت، مجازياً أو فعلياً، يظل في هذه الرواية عنصراً وإشعاعاً، مهيمناً، وثابداً. وحيداً تقريباً. ضمن متغيرات شتى. تتصل بحضور الموت تساؤلات حول «المساواة» فيه، وتساؤلات حول من يكون، في الموت، قاتلاً أو قتلاً، ضامياً أو شهيداً (انظر ص ٢٠٦). ويتصل، بهذا

الحضور ما يشبه النطل الشامل، المحيط، الذي يتصاعد بالموت القردى إلى الموت الكامل الجائم على بلدان عربية تختصر الوطن للعربى كله تقريباً: ... يتأكدون من الموت الفلسطيني عشرات المرات بالموت اللبناني والعسرى واليمنى والمليى واللومى والعسرى. يتأكدون من الموت بالموت، بالزمن من الموت، بأن يصبح الموت هو القاعدة الصحوية، (ص ١٩٠)، ... كانت الجثث تأكل الجثث. كان الموتى يتناجون الموتى. ولكن الموت لم يكن يسميت الموت» (ص ١٩٩).

هل خاتمة الرواية، التي تشير مجموعة تساؤلات تدور كأنها تصب في وجهة أخرى، تضع «الولادة» في مواجهة الموت، وتلج على ضرورة الاختيار الحاسم بين أحدهما؛ بين أن تذك «شليو» - الشخصية المتفولة - أو أن تموت (انظر الفقرة الأخيرة بالرواية، ص ٢١٨) - هل هذه الخاتمة تمثل نوعاً من عبور مجازى لنطل الموت الممتد خلال فصول الرواية؟ هل تضع هذه الخاتمة نافذة ما يمكن أن تمثل على أفق آخر، في زمن محتمل آخر، وفي علاقات ممكنة أخرى، خارج زمن الرواية وخارج علاقات عالمها القاتم؟

أيا كانت الإجابة، فمثل هذه التساؤلات التي تنتمي إلى بعد واحد من بعدى الرواية الأساسيين (المحتفل، لا الوقالى)، والتي تثبها «رواية» واحدة فمصب من «روايات» متعددة تتضمنها (مواويل الليلة الكبيرة)، تظل - في فعل التلقى الذي يمتد خارج الرواية - خارج تغلغلها الأخيرة - مفتوحة على عالم احتمالي، لا تقترب الرواية منه، حتى وإن ظلت تشده وتدسوق إليه بطرائق شتى؛ وحتى وإن كان بعض جزئيات الرواية يوصى إلى إمكان من من إمكانات مجاوزة هذا العالم، ولعل عدداً من هذه

الجزئيات يتأسس على عنوان الرواية نفسه.

- ٢ -

يوصى عنوان الرواية: «مواويل الليلة الكبيرة» للدور من تحويل زمنها، الحاضر والمستعاد، إلى «عبرة» قديمة يمكن استخلاصها من تجارب منتهية، ويمكن جعلها محض «تناولات» وفنيتها من يندبها في «ليلة كبيرة» ما.

يمثل الشق الأول من العنوان - «مواويل» - بؤرة دلالية تنبع في «روايات» الرواية، وفي عناوين فصولها، إشاعات متكررة. يتمثل «مصطفى خبسي»، مثلاً، في روايته، صورة «المال» التقليدي، فيبدأ روايته بفاتحة المعروفة: «الأول آه / والثانية آه / والثالثة آه .. إلخ» (انظر ص ٦٩). ويصوق «صلاح حسين» في روايته مرالاً أو تشالاً للغة موال: «يا شاهددة وكفتيى! بالم .. دم حسين» (انظر ص ١١٢)، واستدريج مطلع الموال المعروف «بابهية بخبريى عالي جتل ياسين».) وبجانب هذا التصل الحرفى لبعض مطالع المواويل الشعبية المصرية، تحفل الرواية/الروايات بإشارات كثيرة إلى المواويل: «وأصبح حنفي المملو موالاً شعبياً في صدور الجميع وعيونهم، وأنت الذي غنيت لبهية وياسين وأدهم ..» (ص ١٨٥)، «قلت فلأرزع عليهم نظارات محمية من صنع أدهم وياسين وبهية» (ص ٤٠)، «حين بدأت الهفافات (...» تبرز بمواويل أدهم الشرقاوى وياسين وبهية وسليمان العلبى ..» (ص ١٩٣) .. إلخ، فضلائح تسلك «المال» إلى عدد من عناوين الفصول/الروايات: «مول صعيدى»، «مول بدوى»، «مول بحرى»، «مول جبلى».

وتتصل «الليلة الكبيرة» - وهي تشير إلى حفل العرس، أو حفل الموت؛ إلى

ذكرى الميلاد أو الموت، معاً - بدلالات متعددة تتكرر، بدورها، تكرر لافتاً في فصول الرواية، مقتدرنة بأصوات الرواة فيها: «رأيت البعض يفهمون سراقق ليلة المأموت، والبعض الآخر يفهمون سراقق يشبه ليالي الزفاف» (ص ٢٠٤)، «ليلتنا نحن، دين سوانا، أليس كذلك؟ (...). ولكنه قال فجأة: أكبر ليالينا لم تأت بعده» (ص ١٨٧)، «نهاننا سيكن أطول من ليلتنا وأكيسر» (ص ١٩٠)، «في ليلة العرس كانت أسناني قد تركت علاماتها الحمراء في كل جسده، أكثر كثير مما يتركه الرجال عادة في الليلة الكبيرة» (ص ٢٠٤)، «فقد تطول الليلة أكثر مما نتصور» (ص ٢١٨).

تجعل «المواويل» من العالم المرجعي، بزمنه وأماكنه، وصانغيه وجلاديه وضحاياهم وقاتله وشهادته، محض تجربة يمكن النفاذ عنها؛ كان هذا العالم قد بات ينتمي - على مستوى ما - إلى «زمن وقائع» قديم، مثله مثل كل تجربة منتهية تتغنى بها المواويل في صيغتها المتعارفة؛ تنحصر وتتخلص منها الجربة والمطلة، أو تتأسى على ما كان فيها ولم يعد قائماً، أو تتساءل عن سر المغزى الذي سارت به الأقدار. وترومى «الليلة الكبيرة» - كما تشير دلالاتها في الرواية - لمعانٍ تتصل بالفرح والحزن معاً، بالولادة والموت معاً. كان تلك «الليلة الكبيرة» التي يتوقف عندها زمن الرواية في تسابسه، في «الرواية الأخيرة» أو في الفصل الأخير، والتي فيها «البرق يبرق والزعد يرعد» (انظر ص ٢٠٦)؛ كأنها خاتمة زمن الرواية كله؛ الحبل بالمشاوير وللعود معاً، والمثقلة باحتمالات مفتوحة على الشيء ونقيضه، في آن.

تجعل «المواويل» من حاضرات الرواية ماضياً فجارزه. وتجب «الليلة الكبيرة»

ما سبقها من ليالٍ؛ فتخطاها. لكن هذه المجازة وهذا التخطي لا يقفزان بعيداً عما انقضى ومزولا بعيداً عن آثاره؛ لا عن سلامحه الجميلة ولا عن ندوب جراحه. بل تسعى هذه المجازة وهذا التخطي إلى تحقيق فعاليتها دونما قطيعة أو تعالٍ. هكذا يصلان إلى هذه الفعالية خلال التساؤل والمساءلة، وليس خلال الإدانة والأحكام الجاهزة.

-٧-

إن، من التوقف - تفصيلاً - عند زمن بصيغته، وأيضاً من السعي إلى مجازته.. ومن اعتماد التعدد، منظوراً أساسياً في تناول هذا الزمن، بأبعاده المرجعية والمثلية.. ومن الاحتفاء بتلوع الرؤى وتباينها (كأنما تلوع من الطموح إلى مناهضة المنظور الواحد، والرؤية الشمولية، الواحدة، اللذين سادا في هذا الزمن).. تخلص (مواويل الليلة الكبيرة)، في النهاية، إلى ما قامت عليه خطتها كلها، وما بدأ به عنوانها نفسه؛ كأن «المواويل» - بصيغة الجمع - تعبير عما ينتقل من «الرؤية» إلى «الرؤى»، وكأن «الليلة الكبيرة» - بصيغة المفرد - اخذتال لزمن محدود، محدود، وإن كان يجب ما قبله من زمن ممتد، غير محدود؛ مطلقاً تجب كل «ليلة كبيرة» ما سبقها من ليالٍ صغرى أخرى.. وكان «مواويل الليلة الكبيرة»، أخيراً، عنواناً ورواية، تعبير متعدد، متلوع، مستكشف وكاشف، متساؤل ومساأل، عن عالم قد انقضى في التاريخ، وإن لم ينقض حسنوره في الذاكرة الحية. ■

هامش

(٥) غالى شكرى: (مواويل الليلة الكبيرة)، دار الطليعة، بيروت، فبراير (شباط)، ١٩٨٥.



غالى شكرى: وليبرالية مجلة القاهرة

سلوى بكر

وقد نجحت «القاهرة»، لأن غالى شكرى أدارها بمنهج توفرت فيه الموضوعية طوال الوقت، ومصنعة الثقافة قبل كل شيء، وهو رجل استطاع إدارة عمله، بعيداً عن مشاكل الحياة الثقافية وأمراضها، فلم يدر المجلة فى اتجاه جماعة يمينها أو اتجاه محدد، اللهم إلا ذلك الاتجاه، الذى يتيح لكل من يرغب فى الإدلاء بقلوبه، أن يذنبه، شريطة التزامه الجدية ومواجهته لمشاكل اللحظة الراهنة فى الحياة المصرية.

وغالى شكرى رجل لم يقفل بابيه فى وجه أحد، ولم يتعامل مع الناس من برج عالٍ، ولم يحول الثقافة إلى كهنوت يحول بينه وبين الآخرين، تحت شعار الصغرة، والعمق الثقافى، وهو مرض منتشر وشائع بين كثيرين، من أعراسه أن صاحبه يصير على الإرسال، ويصم أذنيه عن الاستقبال، لأنه هو الأكثر فهماً، الأعمق، صاحب الحقيقة المطلقة، وحارسها كما يقول.

وفى ظل أزمة التطرف الدينى، وللفساد العام، وهى أزمة فكرية بالأساس، أثر بعضهم الصمت والانسحاب، وآثر آخرون الحلول الجاهزة، غير أن مجلة «القاهرة» وعلى رأسها غالى شكرى، ظلت طوال الوقت، جبهة مواجهة فكرية حقيقية، أفردت صفحاتها لكل وجهات النظر حول مسألة الإرهاب الدينى ويشجاعة لا مثيل لها، واستطاعت أن تستقطب كل

ولكن الانتعاش، وعودة الروح إلى المجلات الثقافية، جرت عندما جرت تغذيتها بمثولين لهم مصداقية ثقافية، وقدرات حقيقية، ورغبة صادقة فى أن تكون الثقافة انعكاساً حقيقياً لهموم المجتمع والمثقفين، وتعبيراً عن رغبتهم فى مستقبل أفضل للأمة والناس.

وقد نجحت مجلة «القاهرة»، كواحدة من أهم المجلات الثقافية فى مصر والعالم العربى، رغم الظروف الصعبة، التى يعمل فيها فريقها من المحررين، «القاهرة»، مجلة تعمل، بلا فاكس، ولا كمبيوتر، ولا آلة واحدة لتصوير الأوراق والمستندات، وفريق العمل فيها محدود العدد، وإن كان فريقاً متميزاً من المثقفين، ويبدو أن موقعها على النهر العظيم، هو الذى يمد العاملين فيها، بنفحات من المعنويات العالية، والشجاعة التى تدينهم على الاستمرار.

ف رغم التاريخ المجيد للثقافة فى مصر المعاصرة، ورغم الإنتاج الكمى والكيفى الكبير للمثقفين المصريين، وهو إنتاج يتوزع على عديد من المطبوعات العربية خارج مصر، رغم كل ذلك، فإن المجلات الثقافية فى مصر تعد على أصابع اليد الواحدة، وهى مجلات متواضعة الإمكانيات عمومًا، والعاملون فيها أقرب إلى المتطوعين منهم إلى المتخصصين المحترفين.

ومذ إنشائها الطويلة، والكاتب، واحتجاب الفكر المعاصر، والمجلة، ولعدة سنوات طويلة، ظلت عاصمة الثقافة العربية من مجلات رصينة، لها قيمتها الثقافية، اللهم إلا مجلة هنا، أو مجلة هناك، يصدر منها بضعة أعداد، ثم سرعان ما تتعثر وتنتهى إلى ما آلت إليه غيرها من المجلات.

غالى شكرى والنقد الاجتماعى

كريم عبد السلام

اقتراب هذه الحركة عن القيم الثابتة التى يحتفظها المبدع، والتى يرجوها تعقناً فى مجتمعه.

وفى العقبة الناصرية برز ما يمكن تسميته «بالنقد الملغز»، الذى يرى إلى العمل الأدبى كصورة من المجتمع فى لحظة تاريخية يعينها مما ينبغى معه أن يتجلى فى عمل المبدع ملامح مجتمعه وقضايا الأكثر أهمية والخاصة، أيضاً تصدى «النقد الملغز»، استكمالاً لحركته البنودلية - لنقد المجتمع فى سياق نقده العمل الأدبى متممًا بذلك رسالته التى تقوم على مجموعة من المثل الإيجابية وعلى الوعى بدور النقد كعامل مهم وحيد فى رصد السلبات وتزكية الروح الإبداعية الحققة، ومن ثم المساهمة فى رفعة المجتمع وتقدمه، ومثل هذا الاتجاه «غالى شكرى، وإبراهيم فستحى، وفاروق عاهد القادر، وأمير اسكندر، وغيرهم مع تفاوت فى التوجه التغالب لكل منهم، فنجد أن «غالى

ق» «غالى شكرى، واحد من المبدعين الذين نشروا مع بزوغ ثورة يوليو ١٩٥٢، عاصروا العقبة الناصرية وما صاحبها من أحداث وانعطافات على المستويين الاجتماعى والسياسى، أصبحت فيما بعد علامات بارزة فى تاريخ هذا البلد وفى تاريخ الوطن العربى كله، الأمر الذى حتم تشكل وعيهم على أساس من الجسور التى تربط الأدب بالسياسة وتربط النقد بالتغيرات الاجتماعية، ساعد على ذلك توجه الأنظمة والمؤسسات فى البلاد العربية، التى تنزع دائماً إلى تسييس المشرق، فتتعبه إلى أن يختار بين اثنين، أما أن يكون بوقاً يتكلم باسم النظام، يدافع عن تجاوزاته ويبرر أخطائه، وإما أن يصمت أو يرحل، من ذلك لم تستقم حركة الإبداع فى هذا القطر العربى أو ذاك، إلا فيما ندر فحركة الإبداع تقوم على إصمال الخطر فى الواقع المحيط واستيعاباته للخروج بما يحكم حركته، ومدى ابتعاد أو

الأفلام الممكنة، وتشحنها بطرح المسألة على أرضيتها الأساسية وهى مسألة الفكر.

ولسوف يدهش المتابع لهذه المطبوعة البعدية العميقة، من قدرة «غالى شكرى، على استقطاب عديد من الأعلام، التى قد لا ينظر أصحابها فى وجوه بعضهم بعضاً، إذا ما التقوا فى طريق، لفرط التباين فى وجهات نظرهم، واختلاف مشاربهم الفكرية، التى تحول بينهم وبين التعامل الإنسانى المباشر.

شفا الله «غالى شكرى، وأعاده إلينا سالماً معافى، فحين فى وقت يضن الزمن علينا بعديد من أمثاله، والوطن أحوج ما يكون إلى مثقفين مثله، قادرين على إزالة الفواصل بين الفكر والواقع، النظرية والتطبيق، و«غالى شكرى كان يؤكد ذلك ويصر عليه حتى فى أبسط أنواع السلوك، فهو الرجل الذى يعبر عن احترامه لقول الآخرين، ليس فقط بالحوار والمناقشة والاستماع إليهم، ولكن كان احترامه العملى هذا، يبدأ منذ اللحظة التى يدخل الإنسان فيها مكتبه، فهو يقف ليحيى الصغير قبل الكبير، ويرحب به، ويفرح دون أن يخفى فرحه بكل فكرة جديدة، فاعلة، قادرة على المحاربة والنقاش ودعاء من القلب بالشفاء المعالج والحدود الحميد إلى أرض الوطن. ■



الأحلام كافة، المشاريع التي جاءت بها ثورة يوليو، والتي أخذت في التآكل جزئياً، تحت وطأة الإجراءات القمعية والتكليف بالخضوع والمغامرات العسكرية، وتجلي الدولة الشمولية كأوضح ما يكون، وأقلل جميع ذلك، الهزيمة العسكرية الساحقة أمام الكيان الصهيوني، والتي لم يتبق بعدها إلا المواجهة مع النفس ومحكمة الأسس التي قامت عليها حقبة كاملة قياساً إلى النتائج التي تمخضت عنها هذه الأسس.

أما الكتاب للثاني «ثقافة النظام العشوائي» فيأتي متحزماً لفترة حاكمية في تاريخنا المعاصر، ليست الهزيمة العسكرية الواضحة هي ما يسمها، وإنما التفتت وانهيار منظومات القيم التي نملك بديان المجتمع، دون بروز منظومات قيمة أخرى بديلة، بل كل ما هنالك حركة في اتجاهات متضادة، بحيث تؤدي المصلحة الناتجة عن اضطهاد القوى إلى إجهاد جميع العناصر، إلى اللأشياء، وهي بمسمى آخر، العشوائية التي لا تلتج عن أنساق واضحة في أي حق من حقول المعرفة والفن أو حتى على مستوى المجتمع وبنياته الصغرى كما لا تفرز أية أنساق واضحة في هذه المقول، بل تدفع بالتفتت إلى الأمام مغذية تيار التشوش، كل ما هناك حالة من التلف العيلى تتجلى في جميع خلايا المجتمع من العلاقات البسيطة بين الأفراد غير المتعلمين إلى مناقشات أساتذة الجامعات وضيقتهم بالاختلاف كقيمة، وبالجدل الخلاق كمحرك وأساس كينول باطراد الحياة.

مذكرات ثقافة تحتضر

بعد هذا الكتاب بتسميه (المواجهات والمواجهات) محاولة بذلها المؤلف ملتصقاً المخرج من الأزمة الخائفة التي كانت تمر بها مصر في ذلك الحين، من

زاوية أخرى تعليقاً على ما حدث بعد ١٩٦٧.

ثم ذلك في الكتاب بطريقتين: إحداهما (المواجهات) بالعكوف على الثوابت التي جاءت بها ثورة يوليو ١٩٥٢، وإعادة تقييمها، قياساً إلى الحرية كقيمة جوهرية لا يمكن التنازل عنها أو التخفف منها، بل يجب دائماً النظر إلى المتحقق، على المستويين السياسى والاجتماعى من خلال قيمة الحرية ومدى الإعلاء من شأنها أيضاً محاكمة هذه الثوابت إلى حركة العالم المتسارعة في القفزة التي شهدت التمرد العظيم لشباب العالم، كما شهدت ذروة المد العيلى والوجودى فى الأدب والحركات الفنية على كل نظام والتي تعلو من شأن الحرية الصرة أو الفوضى كفعل صالح للتعبير عن الإنسان فى لحظات يأسه وضيقة وإحساسه بالقمع.

أما ثانياً الطريقتين: (المواجهات) فتشتمل على سبعة حوارات مع أعلام الثقافة المصرية والعربية يحاول المؤلف من خلال السياق الذى انتهجه لهذه الحوارات، أن تمثل الرواد الذين أسهموا فى وضع الأسس التى قام عليها الأدب العربى الحديث (الجواهرى - الحكيم - محفوظ - إدريس - فتحي غانم - إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى).

والناظر إلى الكتاب بتسميه لا يرى فيه مجموعة من القراءات الفكرية والأدبية انضاف إليها مجموعة أخرى من الحوارات مع أدباء مشاهير، بل يندفت إلى غاية أبعد يقصدها المؤلف وهى محاكمة ثقافة أقل، بعرضها عرضاً واقعياً وحثّ أعلامها على الكلام - الدفاع عن إسهاماتهم لكى تبقى لدى الأجيال التالية وثيقة من خلالها حقبة فاصلة فى تاريخهم، رؤية واضحة.

شكرى، أميل إلى التطوير وإعمال العقل مما يقترب به من عمل المفكر عن عمل الناقذ التطبقي خاصة وأنه يعالج - فى أحيان كثيرة - قضايا اجتماعية وسياسية خاصة. ويتبع أسبابها ويحلل سياق نموها منتهجاً إلى رصد نتائجها، وهو فى كل ذلك لا يتعد عن سقفه الأساسى كناقد أدبى متخصص وذلك بخلاف (إبراهيم فتحى، أو فاروق عهيد القادر على سبيل المثال الذين التزموا جانب النقد التطبقي واكتفوا بترجمة ما أرتأوا أنه الجهد النظري للخلق).

فى هذا المجال نحاول الاقتراب من منهجية «غالى شكرى» كناقد يطلق - من علم الاجتماع الأدبى، وتركز فى سبيل ذلك على كتابين من كتبه، نراهما حلقين أساسيين فى سياق عمله بعامة، الأول «مذكرات ثقافة تحتضر» الذى صدرت طبعته الأولى من «دار الطليعة» فى العام ١٩٧٠، والثانى «ثقافة النظام العشوائى» الصادر عن سلسلة كتاب «الأهالى» فى العام ١٩٩٤ والكتابان بينهما خمسة وعشرون عاماً، أنتج فيها «غالى شكرى» عدداً من الأعمال ليس بالقليل، لكن بين هذين الكتابين من المشتركات ما يجعلنا نتناولهما بالمعرض والتحليل، كما نتناول من خلاهما آنية تفكير «غالى شكرى»، والفضايا الأكثر أهمية بالنسبة له. فقد صدر الكتابان فى لحظتين مفصليتين من تاريخ مصر والأمة العربية، صدر الأول بعد انهيار

فى الخاتمة التى ألحقها المؤلف بالطبعة الثانية من الكتاب يصف لنا موقفه من الرواد بعد هزيمة يونيو، رداً على سؤال للويس عوض، يستنكر فيه غضب الرواد الذين يحتلون وظائف مرموقة فى مؤسسة الثقافة، أما وقت هزيمة يونيو الشهيرة، رأيت فيهم أنبياء الهزيمة، ولكنى رأيت فيهم وقتذاك شيئاً آخر إلى جانب شرف الدجوة وهو أنهم جزء لا يتصل عن المقومات الأساسية للهزيمة، إنهم جزء لا يتجزأ من الطبقة الجديدة التى اغتارت لأجفعتها المختلفة ألواناً متعددة حتى اللون الأحمر الصارخ أحياناً، وهم لذلك ورغم غضبهم المدوى، إنما ينفذون جزئيات متناثرة فى النظام ولا يعمرون مطلقاً لجوهره، بل إن بعضهم تدارل الشعب كمشعل وحيد عن خراب المجتمع، على أن هذا لا ينقذ عن مسرحهم صفة الإيجابية، ولا ينقذ عن نقادهم من هوة استعلاء السلطة، أولئك المكين أكثر من الملك صفة الانتهازية، وبعد الهزيمة بدا واضحاً أنه ليس لديهم مايقولونه حتى فى أكثر أعمالهم جرأة وإقداماً على تحليل كارثة حزيران - يونيو (ص ٢٩٠).

إن ماحدث وما يحاول المؤلف أن يبينه هنا، كنتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧، هو ذلك الارتباط الشرطى بين النخبة والنظام، تلك النخبة التى عانت من ازدواجية رهيبة تجلت فى قبولها ضمناً أو إعلاناً لصيغة المستقبل العادل، وللاحتراف بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢ وتحويلها إلى معتقلات وصيغ للتطهير الكاركتورى. إن الكتاب الذين تبذروا أهداف النظام وشعاراته وغضوا الطرف عن الممارسات الخفية بسمف الأهداف وتطليخ الشعارات كان لابد أن يتوقفوا بعد السقوط المدوى للنظام بأفدافه وشعاراته، بما يعن وما يخفى، كان لابد من نهاية

تراجيدية لجيل كامل ترازى النهاية التراجيدية لجيل من السياسيين والعسكريين، حتى لو استمروا فى الكتابة أو استمروا فى السواسة.

ربما كانت هذه النهاية تتمثل فى بروز جيل من المبدعين الأكثر جرأة وتحراً عبروا عن لظهم وواقعهم من زوايا مغايرة وبحماسية صادمة، وعلى الصعيد الآخر كانت النهاية متعظفة فى تفتت المجتمع المعن وبرزو التيارات الراديكالية الإسلامية وغير الإسلامية واعتمادها العنف سواء باعزالها المجتمع أو بمحاولة دفعه إلى تفسير بعينه للنفس المقدس، وفى حالة التيارات غير الإسلامية فقد تمثل ذلك بالتمترس وتجييش الجبهات واحتلال منافذ النشر، كما تمثل فى تيارات التسلط والإرهاب التى زحفت إلى المرافق الجامعية.

كانت تناقضات المؤسسة الثقافية واضحة للعيان قبل ٥ يونيو ١٩٦٧، تفكك فى مصداقية هذه المؤسسة. وفى قدرتها على الاستمرار، ورغم ذلك كان رد الفعل من الكتاب، هو نصف الرضا ونصف الرفض، فأن تكون الواجهة الرسمية التى ترفع الشعارات الاشتراكية البراقة مظلة بصالح جودت وأمين يوسف غراب ورشاد رشدى ويوسف المساعى، وأن تلجج مؤسسة السينما معظم الأفلام الاستهلاكية وقليلاً من الأفلام الجادة، وأن يذال جوائز الدولة وأوسمتها ونياشينها كتاب من مقبوعات متفارقة، لإم يشير كل هذا إما لم يكن يشير إلى أقول وانتهاء؟

ركام من الممارسات تزول دفعة واحدة بعد أن تترك ندوباً وبعد أن تفرغ الزمن وتحوه إلى فترة معتمة.

الغريب فى الأمر هو تكيف المثقفين مع المؤسسة تحت تهريرات مختلفة،

وتحويل أنفسهم إلى دماء جاهزة درماً لتدعيم المؤسسة حين تحتاج إلى الدم الجديد، أما ماليش بمستغرب على الإطلاق، أن يكون النخب الذى اعتدى المؤسسة الثقافية وغيرها من مؤسسات المجتمع فى حقبة الستينيات، بالذرة الأولى لتخبيل أشمل وأعم يتجلى واضحاً لا يس فيه فى الحقبة التالية مشكلاً ثقافة النظام العشوائى وهو الخط الذى يمكن وصله بين الكتابين الذين يفصل بينهما خمسة وعشرون عاماً، كما يمكن وصله بين المؤسسة الهيكلية فى الستينيات والمؤسسة التى تمنى التفتت والعشوائية أنيا.

ثقافة النظام العشوائى

يشكل هذا الكتاب مجموعة من المقالات المكتوبة فى الفترة من ١٩٩٣ وحتى أواخر ١٩٩٤ وجميعها تهدف إلى تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية التى تطفر على السطح هذه الأيام، من حيث كونها نتاجاً لتراكمات من الأحداث والسياسيات الماضية، نلمح فيها قدراً كبيراً من المرارة وانعدام الثقة فى اللحظة القادمة، وهو مايتضح من تبيان أننا مازلنا نقف عدد اللحظة نفسها التى وقف عليها أسلافنا منذ قرنين من الزمن، لا يزال سؤال النهضة هو السؤال المطروح، بل إن إنجازات الرواد الأوائل للنهضة المصرية الحديثة، قد أصابها العطب وأفرغت من مضامينها، واحتشد المعادين لها من التيارات كافة بدلا من تمثلها والصنى بها خطوة أبعد إلى الأمام. فالفضايا التى أثارها الرواد ما زالت ماثرة ولكن بكثير من التفتت وضيق الأفق والضيق بالحياة نفسها، الحياة التى تتطلب المواجهة وليس الهروب كما تشترط الاختلاف والتعدد الحقيقيين لضمان الاستمرار والنماء.



ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام أساسية يسبقها مدخل تحت عنوان «في ثقافة النظام العشوائي، وديناميها مدخل ثان بمثابة خاتمة للكتاب، تحت عنوان «إعادة ترتيب أوراق العقل».

وإذا كان المدخل الأول بمثابة المقدمة التوضيحية السريعة لما يشتمل عليه الكتاب من فصول فإن المدخل الثاني يمكن اعتباره قسمًا رابعًا من أقسام الكتاب، ويشارك مع القسم الأول «العصر عند الجذور، في مجموعة من السمات، فبينما يبرز «غالي شكري» في القسم الأول إلى تحليل خطاب النهضة المصرية الحديثة من خلال أربعة كتب هي على التوالي «مصر المدنية» .. فصول في النشأة والتطور للمؤرخ **يونس نهيبي** رزقي، أبناء رفاعة لهيئة طاهر «الأزمة المصرية» **لؤي عبد المجيد** وتجدد الفكر القومي، **لمصطفى الفقي**، نجد أنه يتناول في المدخل الثاني تحليل الخطاب التنويري من خلال عرضه لثلاثة كتب هي على التوالي «مصطلحات فكرية» **لسامي خشبة**، **هوامش على دفتر التنوير**، **لجابر عصفور**، مدخل إلى التنوير، **لمراد وهبة**. أما القسم الثاني والثالث من الكتاب فيخصصهما المؤلف بتحليل خطاب العنف السائد في الداخل والخارج، مؤكدًا على مقالاته وعدم موضوعيته، فضلًا عن الآثار التدميرية التي يخلفها على المستويين: الإعلامي والحركي.

في القسم الأول من الكتاب يتصدى «غالي شكري» لمصطلح الأزمة ناعيًا السهولة التي يميل بها المصطلح وناعيًا في الوقت نفسه إلى الحرص في استخدامه حتى لا يفقد صفته الإشارية، وهو في عرضه لخطاب النهضة المصرية الحديثة يستخدم المصطلح للدلالة على ثلاثة منطقات أساسية في تاريخ مصر السياسي الحديث، ترتب عليها تغييرات جذرية في المجتمع لحل أبرزها صعود منظومة القيم الاستهلاكية والنفعية جنبًا إلى جنب مع الاتجاه الهروبي الذي اتخذ أشكالًا عديدة منها الشكل السفلي الراديكالي، والمنطقات الثلاثة التي يشير إليها المؤلف بوصفها أزمت كانت تشكلت في ثورة يونيو ١٩٥٢ أو ما ترتب عليها من أحداث غيرت بنية المجتمع المصري وترابته وأدت إلى بروز أشكال تنظيمية تختلف مما كان سائدًا قبلها، ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتي زلزلت الكيان الناصري الذي كان يبدو مستقرًا وفجرت الصراعات التي كانت تبدو شوكيا باهنة، ثم الإجراءات التي سميت بالانفتاح الاقتصادي وصعود طبقة استهلاكية إلى المقدمة دون امتلاكها مقومات القيادة مما أدى إلى فتشيت بنية المجتمع المصري وإلى تشويه الطبقة المتوسطة التي كانت بمثابة ثقل الميزان في المجتمع المصري. ويمكننا أن نربط هذا الفصل مباشرة بالمدخل الثاني الذي يأتي في نهاية الكتاب والذي يعد بمثابة الخاتمة، فالمؤلف يتعرض خلاله لإشكالية التنوير من خلال كتب «سامي خشبة» و«جابر عصفور» و«مراد وهبة» رابطة بين قضية التنوير وقضية النهضة المصرية دون إغفال المسار التطوري لمؤسسات الحكم طوال الفترة الماضية.

يتجلى «غالي شكري» في المدخل الثاني مفهوم «مراد وهبة» بخصوص

التنوير باعتبار أن مفهوم الأصالة عند الناس هو احتياجاتهم الحقيقية وسعيهم اليومي غير المنفصل عن التراث.

واليوم إذا شئنا الدقة هو استمرار للحظات مخفارة من التراث، هي لحظات متغيرة دومًا حسب إرادة الأحياء في زمن اليوم، وبالتالي فإن كل يوم يكون محملًا بترائيه الخاص أو بالتقدير من التراث الذي يحتاجه أحياء اليوم، فلا تحلى لفظة «تراث» مجتموعة من المجلدات والإسهامات المقدسة، علينا استقبالها كما هي، نوارثها جيلًا بعد جيل، وإن حدث ذلك فليسنا يكون المقصود به جثة للتراث غير الفاعل، كما يكون المقصود به التخفف من مواجهة الحياة. الآن والهروب إلى مسميات فضفاضة لا طائل من ورائها إلا إخفاء عجز الأفراد الذين لا يعيشون اليوم خوفًا من مواجهة تحدياته وتحمل العقارة بينهم وبين الآخرين الذين يعيشون اليوم نفسه، وبدلاً من طرح الأسئلة الجوهرية التي يمكن من خلالها اتخاذ خطوات جادة في سبيل تقليل الفجوات بيننا وبين الآخرين، يتم طرح أسئلة جدلية فارغة تشغل علينا وقتنا وتستنفد طاقتنا ونجعلنا نرى الحياة بوصفها عبئًا ونزى إلى وجودنا الأساسي وجودًا مؤجلًا في حياة أخرى!

إن التنوير من هذه الزاوية ليس حلاً إنشائيًا كلاميًا يقابل منطق الهرميين إلى مخفارات بعينها من التراث، التنوير من هذه الزاوية هو استعداد لتحمل العبء، استعدادًا لحمل «الأمانة» التي جاء بها الإسلام، «الأمانة» التي تدفع الإنسان لتسعى في سبيل رفعة وتقدمه وتمتعه من الكفوص إلى الزواء.

خطوط مستقيمة

ربما أمكننا بعد هذه المقدمات التي سبقت أن نخلص إلى العلاقة القائمة بين

«شمرنا الحديث إلى أين» وبواكير الحداثة

شعبان يوسف

ليشمل الأمر مثلاً «الإسلام وأصول الحكم، وغيره وإجراء مناقشات وبحوث ونحوات حول هذه الكتب التي تنشر ..

هذا بالنسبة للكتب الفكرية، وقد تجد هذه الكتب تشجيعاً كبيراً من قبل المشغلين بالثقافة بشكل عام، والمستثمرين بشكل خاص .. وقد تجد هذه الكتب - فعلاً - إجماعاً على إعادة طبعتها ..

أما الأمر فيختلف بالنسبة لفروع أخرى من الثقافة، ولا تجد هذه الكتب إلحاحاً لإعادة نشرها - فالنقد مثلاً أو الإبداع الشعري .. بالرغم من أن الأمر قد يكون أشد ارتباطاً، وأكثر ازدهاراً بالمتناقضات النقدية .. بل الأعاجيب.

في ظل هذا الارتباك والازحام بالمتناقضات النقدية نجد أن الرجوع إلى

قا أشد ما يحتاجه المرء في لحظات التخطب والحيرة والغموض أن يفتش في تاريخه عن منارات مضيئة قد تكشف له ما يختفى في هذا التخطب ويدله على ما يحيره ويسزيل هذا الغموض الذي يلف هذه اللحظات إلى حد ما.

وأعتقد أننا نمر الآن بفترة تستوجب التفتيش الأدوب عن هذه المنارات التي تهدينا سواء السبيل ..

وقد تكون إعادة طبع كتب مثل «مستقبل الثقافة في مصر» لعله حسين، ورواية «المال والعلم والدين»، لنفرح أنطون، أو «تحرير المرأة» لقاسم أمين ما هي إلا تكريس لفكرة التفتيش في هذه المنارات .. وإذا كانت العقلية المدبرة لإعادة هذا النشر عقلية محكومة بإمبارات زمنية وفكرية محدودة ولا تود التوسع إلى مدى بعيد في هذا النشر

مذكرات ثقافة تحتضن، التي تمثل حصر التخطيط المعطى الثقافي والسياسي في الحقبة الناصرية وبين الثقافة العشوائية (الطور الأعلى للتخطيط) التي تسود الآن مختلف المؤسسات بما في ذلك المؤسسة الثقافية، بل أضحت سمة لم ينج منها الهامش المحترز من المثقفين والنقاد، فأنجزوا في الجدل المجهد بلا طائل، وفي الاحتفاء بقولات مصغرة ليس لها من نفع سوى أنها تضاد على مستوى المحتوى مقولات الإسلام السياسي الرالجة.

- يمكن أن نخرج من قراءة الكتابين معاً إلى أن الخط التطوري في عمل «غالي شكوي» يتمثل في الانطلاق من مراجعة الظاهرة الاجتماعية المتجلية في صيغة أدبية وفق محددات نقدية وصولاً إلى معالجة الظاهرة الاجتماعية من حيث كونها ظاهرة متجسدة في أحداث واقعية، من النقد الأدبي إلى الفكر الاجتماعي والسياسي.

- يمكن أن نخلص من الكتابين إلى أن التوجهات القومية المروية - التي سادت بلى الثقافة كمؤسسة ضمن مؤسسات تلك الحقبة - لم تكن أكثر من توجهات هيكلية، في مقابل تعددية هيكلية آنية تخفي تفتتاً وتشظيلاً بينما المجتمع المصري في العاليتين يعاني قيم التخلف والرجعية.

- يمكن أن نخلص إلى أن الحركة الثقافية في عالما العربي مرتبطة ارتباطاً شريكاً بالواقع السياسي للأنظمة العربية وتحمل الانشغافات والتصدعات نفسها التي تسم هذه الأنظمة وذلك لغيباب المؤسسات المستقلة التي تحمي حركة التفكير والإبداع من خطر التبعية والاستلاب. ■



عام ١٩٦٨ .. ولا أظن أن مثقفاً محباً بالشعر لم يقرأ هذا الكتاب أو لا يعرف القضايا التي يناقشها ..

ومما يعطيني هنا هولاً ماذا نحن في حاجة إلى قراءة هذا الكتاب مرة أخرى بل مرات كثيرة ..

أقرر بدايةً أن نقد الشعر الآن يقع في مزلتين شبه متقابلتين، ولذا كانت الغلبة لشكل أساسي ورئيسي يسود الحياة النقدية الآن ..

الشكل أو الاتجاه النقدي الأول يقع في خطأ تفسير الصنعة الإبداعية، من التجربة أو الخلفية الإنسانية التي تكمن في مسار هذا العمل وفي بنيته وتركيبه .. ومفرداته .. وعدم القدرة على النفاذ إلى اكتشافات عالَمه، وبالتالي رؤية لهذا العالم، في النص الإبداعي .. ويتخصص النص من وجهة نظر هؤلاء في مجموعة صيغ لغوية وأسلوبية .. تختلف أو تتفق مع أو تتجاوز الصيغ المألوفة أو العادة من وجهة نظر أصحاب هذا الاتجاه .. ولذا في بعض الأحيان لا نستطيع أن نلقى التلبية على الناقد وحده .. بل على المبدع للشاعر أيضاً .. فإذا كانت الرؤية في النص الإبداعي باهتة .. ولذا كان العالم مقلداً وغير واضح المعالم .. والمفردات لا تنتمي إلى تجربة حقيقية فمأذنا على الناقد أن يكشفه .. في هذا النص اليائس .. ولكن إذا كان النص الإبداعي يطوى على عالم رؤية لهذا العالم .. وتجربة إنسانية تكمن في خلفية هذا العمل .. وأفق لاستشراف عالم .. فعلى الناقد أن يكشف ويأخذ ويحلل .. مع عدم إغفال مجموعة الصيغ اللغوية والأسلوبية المصاغة وفق تجربة خاصة .. ذات أبعاد خاصة .. لهذا المبدع «الخاص» أيضاً .. فحاشاً هذه الصيغ تنبئ على تجربة .. وهي نتيجة هذه

مدارائنا النقدية ليس واجباً فقط بل ضرورة لك بعض ملاحظات هذا الارتباك .. فلا يترك أحد مثلاً .. أن كتاب «في الشعر الجاهلي» يطرح منهجاً نمن في أشد الاحتياج لمتطه ومناقشته وضعه في مقدمة المناهج النقدية التي دفعت عملية التفكير إلى قلب القرن العشرين في هذا الآن .. وأهكنا جيلاً كاملاً لقيادة الحياة الفكرية والثقافية والنقدية على مدى السنوات التي تلت إصدار هذا الكتاب بغض النظر عما أثير حوله من معارك ومحامات فهذه قصة أخرى لها شأن آخر.

أظن أن هناك كتباً أخرى قيمتها قيمة هذا الكتاب في النقد الأدبي .. ولكن ما يعيننا هنا كتاب المفكر والناقد الكبير غاملي شكوى «شعرنا الحديث إلى أين؟» وأعتقد أنه لا توجد دراسة جادة عن الشعر لا تتخذ كمرجع أساسي بصفتها واحداً من أهم الكتب التي ناقشت شعرنا الحديث بشكل يتسم بنفاذ رؤية حادة وعميقة .. وتكاد تكون القضايا التي ناقشها هذا الكتاب مازالت تطرح إلى الآن وبالكيفية نفسها .. ولكن بقدرات أقل ..

ولن أحرص لمناقشة هذا الكتاب فأقع في الإخلال بالأفكار والقضايا الواردة فيه .. وبالتالي لن أعرض لهذه القضايا حيث إن الكتاب صدرت طبعته الأولى

التجربة وكل عالم مختلف لا بد أن تأتي صياغته أيضاً مختلفة في تركيبها وبناؤها .. لهذا العالم .. ولا يولد هذا العالم وحده وسط هذه الحيل والألاعيب اللغوية .. الهزلية التي أصبحت مسألة مجبوبة وانجرفت إليها مواهب شعرية كثيرة فمستت في الانشغال بهذه الحيل والألاعيب، تحت دعوى تجديد الجملة وبالتالي أفسدت الفكرة الدبيلة لعملية التجريب التي يسترشد بها الشعراء .. فكرة الغرض فيما أسماه بـ «المجهول للغوى» الذي من المفترض أن يكشفه الشعراء .. والمهمومون بالإبداع على حد سواء .. ولا أظن أن سره الفهم قد يصل إلى أنني عند التجريب وضد تجديد الجملة .. بل لست ضد «اللعب» في الإبداع والشعر على وجه التحديد .. ولكن نجد أن هذا اللعب «اللغوي» وال«محوري» الذي يختصر في مسألة الخبر المتقدم .. والمبتدأ المؤخر والجملة المبيلة على حذف بعض أجزائها لتعطيل ذهن القارئ .. بدعوى أن يشارك في تكامل العملية الإبداعية .. إلى غير ذلك من أفكار تجرد هذا «اللعب» من أنه ينشأ أساساً على تجربة يقوم هذا «اللعب» بتشكيلها .. ودون استفاضة في الشرح والتعرض طويلاً إلى هذا الاتجاه .. ربما يحتاج ذلك إلى دراسة .. ننوه سريعاً إلى الاتجاه الآخر الذي يتعامل مع المضمون الاجتماعي والفكري .. في النص الإبداعي .. ويلجأ نقاد هذا الاتجاه إلى شرح العمل ومحاوله رد الأفكار الواردة في النص إلى الماركسية أو الوجودية أو الهيكلية إلى آخر ذلك .. والبحث عن التأثير الذي يتركه هذا العمل في القراء .. وعملية التطوير السياسي الذي يقوم بها هذا النوع من الفن ..

ويالطبع فإن هذين الاتجاهين دائماً يلجآن إلى النصوص التي تساعد على

تكتبن وجهات النظر التي ينطلق منها هذان الاتجاهان ويحاول كل اتجاه تطبيق أفكار مسبقة لتفسيح النص أو تحليله وفق وجهة النظر التي ينطلق منها كل منهما.. المهم أن الاتجاهين يتعايشان كأخوين أليفين ولا نجد أن اشتباكات نقدية ذات قيمة حدثت.. لفقه الملابس النقدية التي يتسربل فيها هذان الاتجاهان.. وربما يرجع ذلك للتوازي «الشكلي» بين الاتجاهين إلى عدم وجود رؤية عميقة.. ومنهج شامل ينطلق منه أى من المنهجين.

ولذلك نجد أن كتاب «شعرنا الحديث إلى أين» من الكتب التاريخية المهمة التي طرحت منهجاً ورؤية شاملة استطاعت أن تسهم بشكل عميق تطور الشعر الحديث آنذاك على مدى عشرين عاماً.. مستشرفة الآفاق التي سوف يخوضها هذا الشعر فى السنوات التي مازلنا نعيشها.

يقول غاملى شكرى فى مقدمة الكتاب فى طبعته الثالثة عام ١٩٩٠: «فاقت الأطروحة الأساسية على أساس «الحدائفة» التي تربط أطراف حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر، هذه الحدائفة ليست واحدة على صعيد المفهوم، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية، وليست واحدة على صعيد الريدادات. إننا بإزاء مفهوم مركزى للحدائفة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون فى وحدة بيانية ذات رؤية للعالم ليست للتفجئة الواحدة أو للرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلا وجهاً من وجوه التحديث. أما الحدائفة الشعرية ذاتها فهى الرؤية والروية التي تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر.. وأحياناً من قضية إلى أخرى.

ليس من مطلق فى الوزن أو الصورة أو الخيال والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الإيقاع موزوناً أو مثلثاً، سواء كان الإيهام للذات أو للجماعة، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجنان.

على مدى الكتاب يناقش حدائفة الشعر.. دون طرح جانب واحد من طرق هذه الحدائفة.. بل مركزاً على رؤية تستلهم القضايا المتطوعة كافة بمسألة الحدائفة أن.. هذا فى عام ١٩٩٨.. ولذا كان لفهم الحدائفة يعطى الملابس.. فيطرح غاملى سؤالاً عن: هل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب.. كما هى؟ ويجب ليست بمصطلحاً غريباً بقدر ما تقول إن الرؤية العربية والمسرح العربى ليسا فناً غريباً وهى مصطلح غربى بقدر ما تمتدح بما قدمته الحضارة الغربية إلى قلوبنا وأذهاننا..

ويناقش غاملى مفهوم الحدائفة على مدى الكتاب.. والعركات الفنية الجديدة منذ أن نشأت فى أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لأوروبا وأمريكا.

ويستأمل هل ترافق حركة الشعر الحديث فى بلادنا.. حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التي أنتجت هذا الشعر.. أم أن القدر عندنا يعتمد على التوائد الأوروبية أحياناً، والموارد العربية القديمة فى معظم الأحيان.

الكتاب يقدم إجابة نوعية وعميقة عن هذه التساؤلات التي مازالت مطروحة ومازال النقد يخط على صخورها ولذلك تشدد حاجتنا إلى إعادة قراءة هذا الكتاب بل واستعادته مرة ومرة.

■





تطور الخطاب العقلي عند غالى شكرى

فتحي عبد الله

وكان كتاب «شعرنا الحديث إلى أين» هو المحاولة الأولى لـ غالى شكرى لخلق سياق ثقافى عربى يلبى احتياجات الدولة الجديدة ويلى احتياجات الطبقة التى تحكم من أشراف وأحلام وطموحات، تبدو متناقضة. ومعها ظهر فى النقد الأدبى مفهوم الواقعية الاشتراكية، التى تعتبر الأدب انعكاساً لحركة المجتمع وما فى ذلك من حصر لوظيفة الأدب فى الإطار السياسى، إلا أن المبدعين الحقيقيين لم يستجيبوا لمثل هذه الوظيفة وكان غالى شكرى أحد النقاد الذين ساهموا فى الكشف عن هذه الإشكالية بانحيازه للتجارب ذات القيمة الشعرية العالية دون النظر إلى مآثره من مضمون وإن ربط وشكل عفوى وتلقائى بين حركة المجتمع وشكل العمل الأدبى. مثل تجارب صلاح عبدالصبور، خليل حاوى، أدونيس، محمد عفيفى مطر، وبانحيازه للهامش الإبداعى، النوعى فقد قدم رؤية واعية ومخلصة من فوقية اللغة وسيطرتها بألياتها المعيارية القديمة، فى دراسته لتجربة الشعر العامى فى مصر ولبنان. وإهتمامه كذلك برواد قصيدة النثر.

إن هذا التناقض الإبداعى الذى احتفى به غالى شكرى لا يعكس إلا تناقض الطبقة المتوسطة وتعدد مشاريعها وهى التى نفتت فكرة الوحدة المنسجمة، وإنما التعدد الذى يزيد الوحدة غنى. إن دفاعه عما هو جمالى إنما هو دفاع عن

ثورة يوليو، كان لابد لها من مشروع سياسى يتناقض ولو جزئياً مع الحقبة السابقة عليها، فكانت فكرة القومية العربية والدالة الاجتماعية، وتحت هذا الشعار تصفية الأشكال السياسية القديمة والأعداء الجدد الذين ساهموا معهم، وإن كان ذلك بدرجة فى هذه الثورة، أقصد حماية الإخوان المسلمين، والحركة الشيوعية، وبعد المناورات والصفقات الخفية والمظنة انضم فريق كبير من الماركسيين للعمل تحت هذه الإشكالية. وقد عمل غالى شكرى مشرقاً ثقافياً فى مجله الطليحة وشارك خلق سياق ثقافى يلعب بشكل دائم دور المجرس للمتن المتمثل فى مذابر الدولة وجرانداه اليومية جتى لاتجرب منظومة القيم الناصرية، لم يكن منسجماً انصهاراً كاملاً مع الناصرية وإن لعب دوراً مهمّاً فى السياسى والثقافى على وجه الخصوص.

قلقد مارست الثقافة الليبرالية التى تكونت فى الأربعينيات بفعل التمايز الطبقي داخل المجتمع المصرى وبفعل ارتباطها بمنظومة القيم الغربية، تأثيراً كبيراً على التجربة السندنية فى مصر، سواء فى الإنتاج العقلى أو الإبداع فى مجالات متعددة، وإن لم تتجلى بشكل واضح وصريح. وكان من أكثر المثأثرين بها غالى شكرى طيلة حياته، وإن تركز فى مرحلته الأولى كناقذ أدبى من خلال كتابته عن توفيق الحكيم ونجيب محفوظ. فقد كشف عن أهمية العقل وادرس فى استخدام الأشكال الجديدة للإبداع ووقوفه ضد الخرافة عند توفيق الحكيم، أما لدى نجيب محفوظ فقد اهتم بفكرة الانتماء التى لا تقف عند الحدود الجغرافية وإنما تتعداها للاحتفاظ بقيم روحية وأخلاقية خاصة ساهمت فى تطور العقل البشرى.

وبعد أن جُسم الصراع الاجتماعى فى مصر لصالح الطبقة المتوسطة ممثلة فى

الشكل الجديد الذى يعكس تطور المجتمع أما دفاعه عن الأنماط الإبداعية النوعية كشعر العامية وقصيدة النثر فإنه دفاع عن ثقافة الأقليات الثقافية المضطهدة، سواء الطبقات الشعبية وما يمثلها شعر العامية بالنسبة لها من نموذج جمالى مثالى، وماتظه قصيدة النثر من كسر حدة عروبية قصيدة التفعيلة.

ويعد سقوط الدولة الناصرية ودخول المنطقة العربية فى حقبة النطق انشغل غالى شكوى بالعمل الصحافى ولم يقدم اجتهداً نظرياً جديداً واكتفى بإعادة إنتاجه بشكل جماهيرى وبسيط، وتحول من موقع الناقد الفاعل والمغور إلى دور الكاتب المعلم، ومصاصب ذلك من تغيرات فى أدائه الكتابى إذ اقترب من فكرة المجاز البسيط واللغة البسيطة التى تتنافى والمنهجية العلمية الصارمة وبها قدم عدداً من الكتاب والمبدعين منهم عبد الرحمن منيف ومصالح السنوسى وغيرهما كثير، وساهم فى بعض المعارك الثقافية ذات الطابع الإقليمى فيما يخص دور مصر الثقافية والسياسى. وقد استمرت هذه الحالة كمنشأط جزئى داخل مشروعه إلى الآن.

وأثناء إقامته فى باريس قدم مشروعه السياسى الثانى تحت عنوان "مشروع النهضة والسقوط، مكتشفاً من خلاله أدوات عمل المجتمع المعاصر".

الفاعلة فى تطور علاقاته سواء على مستوى السلوك اليومي أو الثقافى، وموضحاً أهم خصائص النهضة المصرية منذ عهد محمد على إلى جمال عبدالناصر. فى منهجية علمية ولغة موضوعية بعيدة عن اللغة الأدبية.

أما كتابه "الثورة المضادة" الذى اعتبر الحقبة الساداتية وماحدث فيها من تغيرات اجتماعية وثقافية ومآثرته من مشاريع سياسية ما هو إلا مشروع مناقض لمشروع ثورة يوليو. وفى هذه الحقبة لم تراعى إدارة الصراع الاجتماعى مآلجز من صلاحيات فى الهيكال والمؤسسات كافة. ولعبت دوراً تدمورياً فى تفريغ المؤسسات من أدوارها الحقيقية، وإن طرحت بديلاً هزلياً تمثل على المستوى السياسى فى التحدى الحزبى. وماهذه الأحزاب إلا استمرار لسلطة الدولة وبعض أجنحتها الاحتياطية. ولأن الأحزاب لم تمارس فعلاً حقيقياً فقد تم تفريغ الشارع المصرى نهائياً من أفعاله السياسية.

كل هذه المؤثرات الداخلية وماحدث فى العالم من تغيرات جذرية سواء على مستوى الإنتاج والبحث العلمى أو ما أصاب المنظومة التشريعية من جراء صراعها الطويل مع الرأسمال "تجسدة وبصاحبها" "رواقراطية أدخل" "عنتم" منظومة مابعد نمط الإنتاج الكولونيالى وأصبح قانون التدويل فاعلاً

بدرجات عالية. وتحقق لأول مرة مفهوم "القرية الكونية" وماتصله من ثقافات متعددة ومختلفة بما يسمح للثقافات المضطهدة والمهمشة أن تحيا وأن تلعب دوراً فى الاحتياجات الجديدة. وكان من أوائل المفكرين العرب الذين استجابوا مع هذه الأفكار الجديدة هو غالى شكوى فى كتابه "ثقافة النظام العشوائى" خاصة إذا استثنينا الجزء الأول الذى يعتبر استمراراً لمشروع النهضة والجزء الأخير الذى يعتبر استمراراً لمشروع ككتابت صحفى. أما من الكتاب فإنه يناقش ظاهرة العنف الاجتماعى وارتباطها بالظئاب الاستهلاكى الرأسمالى، وتحويل المجتمعات العربية إلى أسواق للبيع والشراء.

إن غالى شكوى خير ممثل للطبقة المتوسطة، فهو ناقد أبهى ساهم مساهمة جادة فى الدفاع عن حداثة النص العربى. ومفكر طرح مشروعه على جزيرتين: "النهضة والسقوط، وثقافة النظام الضرائى"، وكاتب صحفى تابع ما يحدث باهتمام وأصيراً صانع لسياق ثقافى بما يلعبه من دور تثقيفى من خلال المنابر التى تولى العمل فيها.

إن غالى شكوى فى محنته الأخيرة كشف وبدرجات مختلفة اختلال سلم القيم وانهيار أخلاقيات الثقافة وأخلاقيات العمل المشترك، نرجو له الشفاء والعودة إلى أرض الوطن. ■



غالى شكرى والخطاب المسكوت عنه!!

مهدي مصطفى

الثقافة الاشتراكية وإنهاء الحرب العالمية وما خلفته من دمار، ظهور قيم مغايرة لما قبل الحرب، وهو الوقت الذى تكون فيه الجيل الذى ولد فيه غالى شكرى، وقع فى النظرة لتكون للإنسان والعلم، ومن هنا ندرك إلى أى مدى جاء جيل الخمسينيات على عكس جيل الثلاثينيات والأربعينيات الذى حظى بدراسة أكاديمية مثل مندور والنقط ولويس عوض، إلا أن جيل غالى كان أقل تحصيلًا من الثقافة الأكاديمية، ومن هنا شق طريقه هو وأقرانه من خلال الموهبة وحدها، والانحياز لحركات التحرير فى مصر والعالم الثالث عمومًا، وقد استكملت هذه الحلقة بشرة يوليو ١٩٥٢ التى غيرت وجه مصر والمنطقة العربية وما صاحبها من عدم استقرار اجتماعى، واقتصادى وحروب عديدة وسط هذا الجيل الذى يتعمى إليه صصلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وعفلى مطر من الشعراء، وأنور المعداوى، وإبراهيم فتحى، ورجاء النقاش وفاروق عبدالقادر من النقاد، والفريد فرج ونعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان من كتاب المسرح.

صاحب غالى شكرى التحولات العميقة والمتغيرات التى شهدتها الستينيات فى الأدب والفكر، وكل جيله زار المعتقلات بين عامى ٥٩، ١٩٦٤ مع وجود الثورة التى حلما بها طويلاً.

وأستطيع أن أؤكد أن كتاب: «مرأة النفى» هو سيرة جيل وليس مجرد حوارات وإجابات فهى تخرج الذى لم

الشامل مروراً بالنقد الأدبى المباشر لنصوص الرواية، والقصة، والشعر، وإن كنا نلمح فى المرحلة الوسطى نقد الشعر والرواية والقصة، وإلى بذات بكتابه: «أزمة الجنس فى القصة العربية»، وانتهت بكتابه: «شعرنا الحديث إلى أين»، الكتاب المهم فى حذلة الشعر الحديث، أن هناك مفكرًا اجتماعيًا بين سطور الناقد الأدبى، فهو لم يقتصر على مدرسة واحدة من مدارس النقد، وقد يبين للقارئ لأول وهلة أنه ناقد يرب نقد أوائل الخمسينيات من حيث تناوله لجوانب الثقافة المتعددة، إلا أن القارئ المتعمق يكتشف أن خطاب «غالى شكرى» هو البسحت عن المسكوت عنه فى الخطاب العربى، سواء الشعبى أو السلطوى، فهو يسلك طريقاً بين الاثنين، وقد كان لصعود

ف بعد كتاب «مرأة النفى» - أسئلة فى ثقافة اللفظ والحرب، سيرة ذاتية وإن صيغت بشكل مواجهة مع غالى شكرى وهو هنا ليس بوصفه ناقدًا لكن بوصفه أحد المثقفين الشاملين أو أحد العاملين بالفكر بجميع اتجاهاته، فإذا كان هو قد بدأ من أوائل الخمسينيات «شاعرًا» وقاصًا، حسب روايته «حتى عام ١٩٥٦ كتبت كثيرًا من القصص القصيرة والقصائد ومازالت أحفظ إلى الآن بمخطوطة رواية لم تنشر» (١)، فإنه تحول إلى النقد والفكر وأصبح مختصراً فيه حسب روايته: «تمّ قررت الانحياز الفنى والتصوف فى معبد النقد الأدبى» (٢).

من هنا نستطيع أن نلمح القوس الهائل بين الجذبات والنهيات، فقد بدأ أدنياً وانتهى مفكرًا اجتماعيًا بمعنى الكلمة

يقول في إطار مشروع غالى شكرى الفكرى، الذى بدأ ناقداً أدبياً وانتهى به مفكراً اجتماعياً، وقياس جميع الظواهر بمقياس «علم الاجتماع» ويتجلى ذلك فى كتابه: «النهضة والسقوط» وكتابته: «مذكرات ثقافة تخلص»، ويختتم كتابه المهم: «ثقافة النظام العشوائى».

إن هذه الأقواس لهى علامات فى الثقافة المصرية بما لها وبما عليها من آراء إلا أنها تبين مدى الجزر الملغزلة للثقافة العربية، لأن هناك صراعاً حاداً بين الأجيال بل بين الجيل الواحد، لعوامل خارج الثقافة، وخارج الفكر، هذه الجزر دائماً ما تحول وتغيى بين المفكر وفكره، نتيجة الصراعات غير الثقافية كما قلت، ومن هنا يحتاج مشروع غالى شكرى إلى رؤية علمية محايدة للكشف عن مضامين هذا المشروع الذى أعده مهماً ضمن مشروعات ثقافية أخرى فى الثقافة العربية.

ونحن نحتاج من أجل الثقافة الحرة أن نكون محايدين قليلاً لكشف آليات مفكف ما، من خلال وجود الحرية التى هى جوهر الإبداع (٣). ووجود الديمقراطية التى هى أهم الأسس فى نهوض المجتمع الصحى.

وإذا جاز لنا أن نصف رحلة غالى شكرى ضمن تيار تكون فى الأربعينيات والخمسينيات وازدهر فى الستينيات واتحدت فى السبعينيات وذلك نتيجة قسوة حركات التحرر فى الخمسينيات وانتهيارها فى السبعينيات، وصعود النظام العالمى الجديد مع أزمة الخليج فى التسعينيات

نكتشف أن بنية الثقافة نفسها متخلفة ولا تختلف مع بنية الخطاب المملووى فى تلك العقود، وبالتالى تلمح أن الجيل الذى نشأ فيه غالى شكرى جيل غير مستقر، فهناك التحولات الوطنية المراكبة للتحولات العالمية، وهذا الاستقرار الذى لم ينعم به كل أبناء هذا الجيل ومازال هو أحد المعضلات التى تجعل المثقفين فى تجريف مستمر، سواء بالهجرة أو الموت أو المرض، دون أن يحلموا علامات. وهى بالفعل موجودة. داخل بنية الثقافة المصرية.

ومن هنا نلاحظ صعود التيارات الدينية التى ما لبثت أن خرجت فى السبعينيات بنتيجة انهزام الحركات التحررية ونحزب للمثقفين سواء من السلطات أو من قبل أنفسهم، والصراع غير الفكرى - الصراع الوجودى المحض، وبالحالى كان هناك تكوص فى الرؤية وارتداد للخلف للبحث عن معنى وسط كل هذا ظل بعض المثقفين العرب ضلعهم غالى شكرى سابعاً ضد التيار تيار التراجع عن التطور والتقدم الذى كان سمة من سمات المجتمع العربى الإسلامى فى القرون الهجرية الأولى. ■

هوامش

(١) مرة أخرى - أسئلة فى ثقافة اللفظ والحرب

ص ١٣.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) المرجع السابق نفسه.



ببليوجرافيا

- (١) سلامة موسى وأزمة الضمير العربى.
- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٦٢.
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥.
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥.
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣.
- (٢) أزمة الجنس فى القصة العربية.
- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢.
- الطبعة الثانية - دار الكاتيب العربى - القاهرة ١٩٦٧.
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨.
- الطبعة الرابعة - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.
- (٣) المئتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ.
- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤.
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩.
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة - مكتبة مديولى، القاهرة - بيروت ١٩٨٧.
- الطبعة الخامسة - مكتبة أخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨.
- (٤) ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم.
- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦.
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦.
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.
- (٥) ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟
- الطبعة الأولى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.
- (٦) أمريكا والحرب الفكرية.
- الطبعة الأولى - دار الكاتيب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨.
- (٧) شعرنا الحديث ... إلى أين ؟
- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨.



- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨.
- الطبعة الثالثة - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.

(٨) أدب المقاومة.

- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠.
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩.

(٩) مذكرات ثقافة تحتضر.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠.
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤.
- الطبعة الثالثة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٥.

(١٠) معنى المأساة فى الرواية العربية.

- الجزء الأول - الرواية العربية فى رحلة العذاب.
- الطبعة الأولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١.
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠.

(١١) العنقاء الجديدة: صراع الأجيال فى الأدب المعاصر.

- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١.
- الطبعة الثانية - دار الطليعة ببيروت ١٩٧٧.
- الطبعة الثالثة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

(١٢) ذكريات الجيل الضائع.

- الطبعة الأولى - وزارة الإعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢.
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤.

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢.
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤.
- الطبعة الثالثة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٢.



(١٤) التراث والثورة.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ .
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة (تحت الطبع)

(١٥) عروبة مصر وامتحان التاريخ.

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ .

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ .
- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ .

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية.

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ .

(١٨) عرس الدم في لبنان.

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦ .

(١٩) غادة السمان بلا أجنحة.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩ .
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠ .

(٢٠) يوم طويل في حياة قصيرة.

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٢١) النهضة والسقوط في الفكر المصرى الحديث.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ .



- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.

(٢٢) الثورة المضادة في مصر.

- الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨.
- الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٣.
- الطبعة الثالثة - كتاب الأهالي - القاهرة ١٩٨٧.
- الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩.
- الطبعة الإنجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١.

(٢٣) الماركسية والأدب.

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩.

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب.

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩.
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢.

(٢٥) إنهم يرقصون ليلة رأس السنة.

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢.

(٢٦) محاورات اليوم السابع.

- دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠.

(٢٧) البجعة تودع الصياد.

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١.

(٢٨) دفاع عن النقد - خلفية سوسيولوجية.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١.
- الطبعة الثانية - دار الفكر - القاهرة (تحت الطبع).



- (٢٩) محمد مندور، الناقد والمنهج.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١.
- (٣٠) بلاغ إلى رأى العام.
- الطبعة الأولى - دار أخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨.
- (٣١) دكتاتورية التخلف العربى.
١ - مقدمة فى تأصيل سوسيولوجيا المعرفة.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٦.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.
- (٣٢) الثقافة العربية فى تونس - الفكر والمجتمع.
- الطبعة الأولى - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦.
- (٣٣) مواويل الثيلة الكبيرة - رواية.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥.
- الطبعة الثانية - الدار التونسية - تونس ١٩٨٦.
- (٣٤) - مرآة المنفى - أسئلة فى ثقافة النفط والحرب.
- الطبعة الأولى - دار رياض الريس للنشر - لندن ١٩٨٩.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.
- (٣٥) بروج بايل - النقد والحداثة الشريفة.
- الطبعة الأولى - دار رياض الريس للنشر - لندن ١٩٨٩.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.
- (٣٦) أقباس الهزيمة - وعى النخبة بين المعرفة والسلطة.
- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩.



- (٣٧) أفتنة الإرهاب - البحث عن علمانية جديدة.
- الطبعة الأولى دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.

- (٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية إلى نويل.
- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨.
- الطبعة الثانية - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠.

- (٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا.
- الطبعة الأولى - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠.

- (٤٠) الأقباط في وطن متغير.
- الطبعة الأولى - كتاب الأهالي - القاهرة ١٩٩٠.
- الطبعة الثانية - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.

- (٤١) المثقفون والسلطة في مصر
(الجزء الأول) - الطبعة الأولى - أخبار اليوم - القاهرة ١٩٩١.

- (٤٢) بداية التاريخ من زلزال الخليج إلى زوال السوفيات
الطبعة الأولى - دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٢.

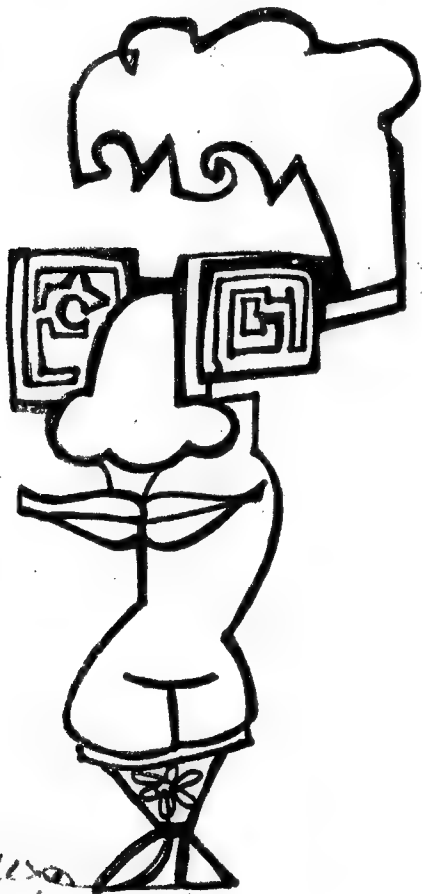
- (٤٣) يوسف إدريس فرفور خارج السور
مكتبة المستقبل - القاهرة والإسكندرية ١٩٩٤.

- (٤٤) الحلم الياباني
الطبعة الأولى - مكتبة المستقبل - القاهرة والإسكندرية ١٩٩٤.

- (٤٥) الخروج على النص - تحديات الثقافة والديمقراطية
الطبعة الأولى - دار سينا - القاهرة ١٩٩٤.

مترجمات
أدب المقاومة في فيتنام
- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩.





المواجحات

١. الشيخ إمام عيسى: وثائق

٧٠ حول ظاهرة الشيخ إمام: فؤاد زكريا - ماذا فعلنا بألحان الشيخ إمام، محمود أمين العالم - المثقفون والشيخ إمام: حسن حنفي - بهرتني سيطرته على الأنغام: عبدالرحمن الخميسي - من الفرانكو أراب.. إلى الشيخ إمام: كمال النجمي - طيبة جديدة: كامل زهيرى - الشيخ إمام وأنا: أحمد فؤاد نجم - الشيخ «ألحان» الإمام الجديد للمسرح الغنائي: محرم فؤاد. الشيخ إمام فنان جديد فى كل شيء، خيرية حسن. أتمنى ألا يحدث للشيخ إمام ما حدث لسيد درويش، فايدة كامل

٢. الشيخ إمام عيسى: آراء نقدية

قلب مصر المكلوم: محمد عودة - ألحان الشيخ إمام عيسى، وأصالة التعبير المصري الحر، فرج العنبري - الشيخ إمام عيسى الشكيلة الجمالية وجدوى الخطاب السياسي: عبدالباسط عبد المعطى - أول حفل جماهيرى للشيخ إمام عيسى: محمد جاد الرب - هكذا عاش المغنى: خيرى شلبى - الشيخ إمام لماذا تعثر مشروعه: يوسف القعيد - وداعا يا أعلامنا: خالد عبد الله - هناك من يعمه الأمر: سعيد عبيد. الشيخ إمام: نهر اللحن الخالد.. عبد الفتاح «رغوت» حين هز الشيخ إمام وجدان الشعب الجزائري، خالد عمر بن مقه.

٣. الشيخ إمام عيسى: مساجلات

الشيخ إمام ومحنة محمود السعدني: نجيب شهاب الدين - هذا هو الشيخ إمام، نزار محمود سمل.

٤. الشيخ إمام عيسى: حوار

حكاية الشيخ إمام وحكاياته: إبراهيم داود.



الشيخ إمام الظاهرة والناس

هذا محور خاص عن الشيخ «إمام عيسى» الذي رحل عن عالمنا في السابع من يونيو الماضي عن عمر يناهز السابعة والسبعين (ولد في الثاني من يوليو ١٩١٨)، طمحنا أن يغطي مساحة زمنية تشمل الماضي والحاضر والمستقبل عبر: قسم وثائقي نشرنا خلاله مجموعة من المقالات والشهادات التي صاحبت ظهور «الشيخ إمام» الذي اتخذ - في حينه - شكل الظاهرة المتدوية، التي كان لها أثرها الكبير على قطاعات عريضة من الشعب المصري والعربي أتبعناه بقسم ثانٍ تضمن آراء معاصرة في «شغل» «الشيخ إمام» وتأثيره في الحياة العامة، تلاه قسم تضمن ردًا على بعض الكتابات التي أرادت تجريح «الشيخ إمام» دون أدلة علمية، وفي النهاية يأتي حوار لم ينشر من قبل أجرى مع «الشيخ إمام» قبل رحيله بفترة، ونرجو أن تكون قد وقينا مخفيًا الراحل حقه علينا، وأدبنا واجبتنا تجاهه وأجناه فرأينا. ■



حول ظاهرة

قد يجد بعضهم في استخدامي لفظ «ظاهرة»، عنواناً لهذا المقال نوعاً من الاستخفاف أو الاستهانة بالموضوع الذي أتحدث عنه، ولكن هذا الأمر أبعد ما يكون عن ذهني فحدثني عن الشيخ إمام بوصفه «ظاهرة»، إنما يرجع إلى أنني لم أجد لفظاً أكثر ملاءمة أصالح من خلاله هذا الموضوع الحي، الذي يمثل بالفعل حدثاً مفاجئاً في حياتنا الثقافية، عجز بعضهم عن فهمه، وفسره غيرهم تفسيراً متحسناً، ووقف الكثير أمامه صامتين مكتفين بإبداء نوع من التعاطف الذي لا يخلو من ترفع وتعالى.

وهين أقول إن الشيخ إمام «ظاهرة»، فليأتني أعني بذلك أنه ليس مجرد شخصية جديدة في حياتنا الموسيقية. فمن الخطأ الكبير أن ننظر إليه على أنه واحد من أولئك المغنين أو الملحنين الذين تزحم بهم حياتنا الفنية في هذه الأيام. ولو كان هذا شأنه لما كان المكان الملائم للحديث عنه هو مجلة «التفكير المعاصر».

إننا حين نعامله على أنه واحد من المشتغلين بالموسيقى فحسب، وهين نقارنه بغيره من الموسيقيين ونطبق عليه مقاييس هذا الفن فنحن إنما نعالجه



الشيوخ إمام

فؤاد زكريا

الإمكانات المحدودة استطاع بالفعل أن يهز مشاعري. ورغم كل ما ألزمتني في الحكم على الموسيقى من معايير دقيقة مرهقة.

والحق أن هذا الطابع المتشابك، الذي يتجاوز الحواجز السألوقة، هو الذي يميز ظاهرة الشيخ إمام ويضفي عليها طابعها الفريد، أي كان الجانب الذي تتأمله منه. خذ مثلاً تلك الحماسة والمشاركة الفريدة التي يستجيب بها الناس لفنه. ستجد هذه الاستجابة بين أعلى فئات المثقفين على النحو نفسه الذي تجدها عليه بين أبسط الفئات الشعبية. وتلك ظاهرة غريبة حقاً في هذا العصر الذي تنجيه فيه الثقافة إلى التعمق المتزايد على الدرام، والذي تزداد فيه مطالب المثقف من الفن تمقداً، وتزداد فيه الهوة بين المستويات العقلية اتساعاً، فكيف يتمكن الشيخ إمام من الجمع، في قاعة واحدة، بين أشد المستويات الثقافية تبايناً؟ وكيف يستطيع أن يلتزم منهم جميعاً استجابات متمثلة؟ وكيف تدوب أسامه الفوارق بين العقليات والثقافات إلى هذا الحد؟ تلك ولاشك صفة ينفرد بها هذا الفنان، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على أننا هذا إزاء ظاهرة لها سماتها الفريدة.

عليه ضابط الإيقاع، وواحد أو اثنان يرددان وراءه المقاطع المتكررة... ومع ذلك فهو في حدود هذه الإمكانات البسيطة، يقترب من هدف المزج بين معنى الكلمة ونوع اللحن إلى حد يفوق فيه، قطعاً، كل من عياد من الملحنين في بلادنا. على أن ميزته الفريدة بحق لا ترجع إلى ذلك، بل ترجع إلى أنه يقدم أداء يتجاوز نطاق اللحن البحث.

أداء هو مزيج من الإنشاد والدعوة أو الخطابة وصيحات الحماسة والإعجاب وهمسات الاستنكار وغمزات اللوم والتقرير، إنه يترك فيك إحساساً بأنه يدعوك إلى شيء، ولا يكفي بإمتاعك فنياً، وحين نلنظر إليه في ضوء هذا الهدف الأوسع، نجد أن جوانب النص فيه قد تحولت كلها إلى مزايا تخدم غرضه الحقيقي، فقلة الآلات الموسيقية تزيد من إحساسك بإخلاصه، وصوته للذي لا يخلو من رنة الخشونة يزيده ارتباطاً بالشعب الكادح الذي يقضي له، وأصانه، حتى حين تظل تلتزم الطرق التقليدية للموسيقى الشرقية، هي أصلح أداة لتوصيل معانيه المصرية للصومعة إلى الصامعين. وفي مثل هذا الإطار الواسع ينبغي أن يحكم عليه. ويمثل هذه

معالجة سطحية تغفل جوانب الأهمية في هذه الظاهرة. وربما كان الأقرب إلى الصواب أن ننظر إليه بوصفه «فناناً، إذ إن ما يقدمه إلى الناس ليس موسيقى أو لحناً فحسب، بل هو عمل متكامل تتصافر فيه جهود الشاعر الموهب والملحن للمناس والمنشد المتحمس في وحدة وثيقة وارتباط عضوي عميق.

ومع ذلك فإن معامشه على أنه «فنان، لا تستوعب في رأي كل جوانب هذه الظاهرة الفريدة. ذلك لأنه لم يتوجه إلى الناس بوصفه فناناً فحسب، بل هو يجمع بين صفة الفنان وصفة الخطيب السياسي والناقد الاجتماعي الساخر. وهو بارع في تشيله وأدائه، ولكنه وسط هذه البراعة التمثيلية لا يبعد بك لحظة واحدة عن صميم الواقع الذي تعيش فيه يوماً بيوم، إنه بالاختصار يقدم نوعاً من «الأداء» تخطي الحواجز التي ألفناها بين الفنون، بل بين الخيال القضي والواقع الفعلي للناس.

ففي اعتقادي إذن أن من أهم أسباب تلك القدرة الجاذبة لدى الشيخ إمام، أنه لا يقدم إلينا فناً موسيقياً فحسب. إن وسائله في الموسيقى بسيطة إلى أبعد حد: عزف يعزف عليه هو نفسه، و«رق»، يعزف



والحق أن الحديث عن الجمهور المستمع أمر لا مفر منه إذا شاء للمرء أن يفهم «ظاهرة الشيخوخة» إمام، فهما سلماً، ذلك لأن أداه لا يتصور بغير جمهور، وبغير جمهور مجاوب.

ومن هنا فإننى لا أتصور أنه سيصبح في يوم من الأيام نجماً من نجوم وسائل الإعلام الإذاعية، حيث لا تقوم علاقة حية مباشرة بين الفنان وبين جمهوره.

إن أول ما يلفت نظرك في هذا الفنان قدرته الفريدة على جذب جمهور المستمعين إليه وإشراكهم معه في الأداء. ولا يكاد ينتهي مقطع أو اثنا من أية أغنية من أغانيه، حتى تجرد الجمهور بأسره قد اشترك معه وكأنه يمزج الأغنية منذ عهد بعيد. بل إنه ليبدو للمرء أن الأغاني قد وضعت بحيث يصبح الجمهور جزءاً منها، أو تصبح هي جزءاً من الجمهور، فهناك خطوط مغناطيسية خفية عجبية تربط بين الشيخوخة إمام وجمهوره، أي كان هذا الجمهور، وتتفع العنصر جميعاً إلى تردد أنغامه ومعانيه، ومن هنا كانت قيمة تأثيره، إذ إن الاستماع إليه ليس شيئاً عارضاً، ويهبط إلى مجرد الترفيق والترويح عن النفس، وليس شيئاً يمارسه المرء وهو يشعر أنه «مشاهد» موضوعي منفصل عن العرض المقدم، بل إن عنصر المشاركة أساسى

بين الجمهور والفنان في تجربة الاستماع هذه، حتى لو كان التمييز بينهما يمحى أحياناً، ويحس الجمهور أنه يردد كلمات وأحياناً صمتها هو، ولم يصلحها له أحد.

وهكذا، كما رأينا أن ظاهرة الشيخوخة إمام تزيل الحواجز بين الفنان وبين النقاد الاجتماعى والداعية السياسى، وتزيل الحواجز بين «الطليعة» من المثقفين وبين البسطاء من الناس، فإنما تزيل أيضاً كل حاجز بين القائم بالأداء وبين جمهوره، وتدمج الطرفين معا في وحدة لا تعرف الفواصل.

ومن المسم به أن جمهورنا إيجابى بطبيعته إزاء كافة المروض الفنية التى يحضرها، وتلك فى الحق سمة من السمات المميزة لطبيعتنا المصرية، فليس لدى جمهورنا، إذا حضر حفلاً فنياً، القدرة على أن يستمع بنفس هادئة وأعصاب باردة، أو على أن يظل محتفظاً بالمسافة بين المشاهد ومقدم العرض حتى نهاية الأداء، ومن هنا كان حضور حفلات الموسيقى الكلاسيكية عملية تعذيب أليمة بالنسبة إلى كثيرين، ليس فقط لأنهم لا يتخففونها، بل لأن الجلسة الصامتة الغاشقة، التى يستمع فيها المرء «سليماً» مخالفة لما اعتادته طبيعته من مشاركة إيجابية فى العروض الفنية، ومن هنا أيضاً كانت استجابتنا للتراجيديات تتميز بالعاطفية المفرطة التى تصل إلى حد البكاء المر، وكانت استجابتنا للكميديات تتسم بالاندماج الكامل الذى يبلغ أحياناً حد تهادل التحيقات والنكات مع الممثل. فنك إذن طبيعة تميزنا، ولا يمكن القول إن فناناً مثل الشيخوخة إمام يخلقها فى الناس من العدم، بل إنه قطعاً يتجاوب مع صفة موجودة فى الناس بالفعل، وإن كانت قدرته الفنية تتيح له أن يمنحها إلى أبعد ما يمكنهم أن تصل إليه من حدود.

ولكن، هل تعد هذه الاستجابة الجماعية التى يتسم بها جمهورنا أمراً محموداً فى كل الأحوال؟ وهل نستطيع أن نعدها من مزاياها، أم من عيوبها؟

من المؤكد أن هناك أمثلة «مرضية» معلة لهذا النوع من الاستجابات الجماعية التى يندمج فيها الجمهور مع القائم بالأداء انمجا كاملاً.

ولابد لنا من أن نحلل بعضاً من هذه الأمثلة حتى نستطيع أن نصدر حكماً صحيحاً على نوع التأثير الذى يمارسه الشيخوخة إمام فى جمهوره.

كانت ظاهرة «الكرة» تمثل إلى ما قبل يونيو-١٩٦٧، نموذجاً واضحاً للاستجابة الجماعية التى يشترك فيها الجمهور مع القائم بالأداء اشتراكاً إيجابياً. وكان الشباب، على وجه الخصوص، يبدون اهتماماً ملحوظاً بهذه الظاهرة، بل إنها كانت تمثل لديهم محل كثير من أوجه النشاط الهادة التى كانت أجدر باهتمامهم. ولقد كان هناك، وما زال، من يزعمون أن تعصب الشباب لمشاهدة مباريات الكرة «رياضة» غافلين عن حقيقة بديهية بسيطة، هى أن الرياضة لا يمارسها إلا الفريقان الموجودان فى الملعب، أما بالنسبة إلى الوفات المتفرجين فإن المسألة لا تعدو أن تكون «عرضاً» لا يختلف كثيراً عن أى عرض مسرحى «مترجى» أو ترفيهى، وأن حالتهم حالة «مترجى» لا رايضيين، وأنهم يستجوبون بانفعال وحماسة لمشاعر لن تؤدى، على أحسن الفروض، إلا إلى الترفيق عنهم ساعة من زمن، لا تحتفظ منها أنفاسهم، بعد مغادرتهم «ساحة العرض» إلا بأثار مشاهدات لا تختلف عما يدور بين المتراخين على خيول متنافسة.

ولتضرب ملاً أقرب دون شك إلى طبيعة الظاهرة التى نناقشها، هى حالة الجمهور فى الحفلات الغنائية المألوفة

التي يدفع لقاء دخولها أجوراً تتفاوت ارتفاعاً، ولكنه ينتظر منها استمتاعاً يמוש عنه ما دفع وزيادة. إن سلوك الجمهور في هذه الحفلات هو بدوره نوعاً من الاستجابة وأقواها دلالة. ففيها بالفعل نجد تهاوياً تاماً بين القائم بالأداء وبين المستمعين، يتمثل في صيحات الاستحسان التي تلو في أي وقت بلا ضابط، وفي صرخات التشجيع التي تدوى بين الحين والحين، والتعليقات التي ترتفع بها الأصوات كلما شاء أصحابها أن يمرروا عن رأيهم، استماع متبادل ونداء متبادل في آن واحد. من الجمهور إلى الممثل، ومن الممثل إلى الجمهور، لا يضبطل حساب أو ترتقبه قاعدة أو ينظمه توقيت. هي ظاهرة تنفرد بها الحفلات، الفنانية، في العالم العربي. وفي مصر على الخصوص، إذ إن المستمع المصري قد اشتهر بأنه أكثر المستمعين مشاركة، وأقواهم استجابة. في هذا الميدان.

تلك كلها أمثلة للاستجابة الجماعية تدل، من زاوية معينة، على أن ما نشاهده في حالة العلاقة بين الشيوخ إمام وجمهوره ليس بالأمر غير المألوف في ثقافتنا المصرية، وإنه من زاوية أخرى يبدو بالفعل أمراً غير مألوف. ذلك لأن هذه الاستجابات ذاتها، التي هي بالفعل جزء من طبيعتنا، توجه، في حضور الشيوخ إمام - وجهة جديدة كل الجودة، وتكتسب طابعاً يختلف كل الاختلاف عما اعتدناه من جمهور الكرة أو جمهور الحفلات الفنانية. قد يكون الجمهور هو الجمهور في الحالتين، وقد تكون رغبته في المشاركة مع القائم بالأداء واحدة لم تتغير، ومع ذلك فإن تحولاً أساسياً يطرأ في حالة الجمهور لأغاني الشيوخ إمام فيها قدر كبير من المشاركة في المعاني التي ينقلها، وفي الغايات التي يسعى إليها، فحين يردد

الجمهور معه أحياناً لا يكون هذا التردد مجرد تدوير عن نشوة موسيقية، وإن كان هذا العنصر موجوداً بالتأكيد. بل يكون في الوقت ذاته تصديقاً على نقده الاجتماعي للاذع ومشاركة في السخرية ممن سخر منهم، أو حماساً لدعوة النضال العادل، أو حديثاً إلى نغمة رددتها الشعب منذ مئات السنين وما زال الناس يعودون إليها كلما أحسوا بالحاجة إلى تقوية روابطهم بجذورهم الأصلية الضاربة في أعماق الماضي البعيد.

إن هؤلاء الشباب أنفسهم كانوا، منذ فكرة غير وجيزة، يرددون أغاني التشجيع لللاعب أو ناو «رياضي» معين، وكانوا يحدون في ذلك، أو يعتقدون أنهم يحدون متلفساً لحاجتهم إلى التحمس والتنافس في سبيل «هدف»، أما اليوم فالتحمس ينصرف إلى «فضية»، والتنافس ينصب على «حاجة» حقيقية وضرورية فعلية بحس الجميع وللحاجها، وإن اختلف تصورهم لأسلوب تحقيقها.

هذا هو الجديد في طريقة استجابة الجمهور لن الشيوخ إمام. فهو يجد في غيره من أنواع الأداء، في الكرة أو في الغناء، ابتداءً لحاجات خالية وإهمة، أو تزييفاً للمشاعر الفعلية على نحو أفقدها كل صلة بالواقع الذي يعيشون فيه، إن الأغنيات الأخرى التي يستجيب لها الجمهور لاتحدثهم، في معظم الأحيان إلا عن الحب، ولا بأس من ذلك فالحب شعور لا يستغنى عنه الناس حتى في أشد أوقات الأزمات. ولكن أي حب هذا الذي يتحدثون عنه؟

إنه حب لمة أئيد ونظرة العين. حب صفار المراهقين - عفواً فالمرهقون عندنا أكثر واقعية من ذلك بكثير، ومرهقون للجيل الحالي لديهم من فهم الحياة والوعي بها ما يجطلهم بعيدين كل البعد عن الإحساس بهذا النوع الخيالي

من المشاعر المحروقة المكبوتة الصاحبة في أحلام اليقظة والغارقة في ضباب التخدير.

وفي مقابل ذلك يقدم الشيخ إمام فناً يرتبط أرقى الارتباط، بالاحتاجات الفعلية للناس فحسب، بل بمشاكل الساعة التي يعيشونها يوم بيوم. وإلحق أن هذا الفن، أو على الأصح هذا النوع من الأداء يستحيل تصوره إلا في إطار الظروف الحاضرة التي تمر بها الأمة العربية عامة، وبلاذنا خاصة - ظروف محاسبة النفس والبحث عن أسباب الهزيمة، ليس فقط في طريقة استعداننا الحربي، بل أيضاً في أسلوب حياتنا وطريقة تفكيرنا ونوع علاقاتنا الاجتماعية والقيم التي يخضع لها سلوكنا. هذه الفترة هي بطبيعتها فترة ناقدة، ربما كانت أحياناً ساخرة، فضلاً عن أنها فترة تنقيب في أعماق الذات القومية بحثاً عن جذورها العميقة التي يمكنها - إذا ما أصيبت إلى عناصر التجديد - أن تكون لنا معيداً على اجتياز المحنة.

ومن سمات هذه الفترة - أن أحداً لا يستطيع أن يقف منها موقف المتفرج فمستولية الخروج من المحنة تقع على عاتق الجميع، وليس في رسع أحد أن يتحصن من هذه المستولية، مهما كان الميكان الذي يتمنى إليه، ومن هذا كان يكفي أن يشير أحد، بزمارة وصديق وإخلاص، إلى بعض الأسباب الحقيقية للأزمة، وبعض الوسائل الفعالة التي يستحيل بدونها الخروج منها، حتى يجد استجابة من الجميع.

وهذا ما يغمر لنا حقيقة تبدو لنا غريبة كل الغرابة في هذا العصر الذي نعيش فيه، وأعلى بها أن الشيوخ إمام أحرز شهرته كلها بمعزل عن أجهزة الإعلام، وعلى نحو مستقل عنها. ففي هذا العصر الذي تكاد فيه أجهزة الإعلام



تكون الوسيلة الوحيدة لشرقية فكرة أو
إذاعة شهيرة أي فنان على نطاق
جماميرى واسع، استطاع الشيوخ إمام
أن يصبح شخصية محبوبة ومعروفة
ومشهرة بين فئات واسعة من الناس.
بطريقة الاتصال الشخصي المباشر
بالجمامير. وحقق بذلك ما يمكن أن يبدو
صعباً من الإعجاز في عصرنا الحالي.
ولابد أن يكون في هذا الرجل مغناطيسية
غير عادية لكي يتمكن أن يحقق إنجازاً
كهذا - مغناطيسية تستطيع أن تنافس
مالدى الإذاعة والتلفزيون من قدرة
الانتشار وعلى دخول كل بيت وممارسة
التأثير في كل نفس. ولابد أن يكون هذا
الفن ناطقاً بلسان تلك الجموع الغفيرة من
الناس، وإلا لما استطاع أن ينتشر بينها
دون حاجة إلى وساطة من الأجهزة
المصرية ذات التأثير الشامل.

على أنني إذا كنت قد تحدثت عن
هذه الجاذبية الفريدة التي تربط الشيوخ
إمام بسامعيه، فإن أبعد الأمور عن
مقصدي أن أقول إنه يداعب مشاعر
سامعيه أو يظلم بالأمانى الخيالية أو
يتملق رغباتهم الدفينة أو يخلق لديهم
رغبات مصطنعة، وهو ما يفعله معظم
المشتغلين بالفن الغنائى في بلادنا، إنه
على العكس من ذلك، يصدم سامعيه،

ويؤذنتهم ويؤرخهم، ويذهبهم إلى كل ما هم
فيه من غفلة وتهوان وتراخ. فإنك حين
تستمع لإيمه عن وعى وفهم، يندر أن
تكون حالته النفسية هي حالة الانبساط
والانسجام، التي قد يبعتها فوك غيره من
الفنانين.. إنه على العكس من ذلك،
يشعره بالقلق وينزع عنه كل إحساس
بالراحة والانتكال والرضا بالحال، قد تحس
أحياناً - أو على الأصح في كثير من
الأحيان - برغبة شديدة في الضحك،
ولكنك حين تتسائل من أى شيء
تضحك، وحين تفكر جيداً في الكلمة
الساخرة التي أثارته فوك هذا الضحك قد
تبد أنك تضحك في حقيقة الأمر على
نفسك: على غفلتك، أو من تماسكك، أو
على أطماعك.

هذا الشعور بعدم الارتياح لا يسلّم منه
سامع لهذا الرجل، ولقد تراسلنى لى بعد
سماعى له لأول مرة، أن أولئك الذين
يتعاطف معهم في كل أغانيه. ذلك
للفلاح الذى يصنع الثورة والعامل الذى
يبده مفناح، هم وحدهم الذين يستطيعون
أن يبروا بتجربة سماعه دون أن يتألمهم
الإحساس بانعدام الراحة، ولكنى
أدركت، بعد استماعى له للمرة الثانية،
أنه حتى هؤلاء لا يسلّمون من هذا
الإحساس. بل ربما كانوا هم أشد الناس
مماناة له كلما استمعوا إليه: فهو يثير
كوامن صدورهم، وينزع عنهم شعورك
بالقناعة والاكتماء ظل مترسباً في
نفوسهم ألوقاً من السنين، ويبحث فيهم
وعياً بالمالم المحيط بهم ويجاوز أسوار
تقاليدهم التي ظلت تخفى عنهم حقائق
هذا العالم جيلاً بعد جيل.

أما الباقون، فليس لهم منه مهرب،
إنهم أسامه مكتشفون على حقيقتهم
جميعاً: الانتهازى، للبورجوازي، المكافح

المزيف، الأفندى الشاطر، تاجر الكلمات،
محترف السماعات، كلهم على مشرحة
أغانيه مدودين بلا حول ولا قوة، وقد
بان منهم كل مستور. وانكشف عنهم كل
غطاء، وأغلب الظن عندى أن هذا هو
سبب نفور كثير من أفراد هذه الطائفة
منه، وهجومهم عليه. فبرغم أنهم يظنون
هذا الهجوم بأسباب «فنية»، أو
«موسيقية»، فإنه في حقيقة الأمر خوف
من عملية «التعريف» الشاملة التي يقوم بها
هذا الرجل البسيط الساخر، الذى يعقب
عزوبهم وأحياناً تلوا الأخر، وتخترق كلماته
ذات المظهر الماذج جذران تبريراتهم
وحواجز خداعهم الذاتى بسهولة عجيبة،
وكانها أشعة فاحصة تكشف ملك كل
شيء حتى المقام.

وأنى لأذكر عن نفسى، أننى في
طريق عودتى بالسيارة بعد سماعى لإيم
للمرة الأولى. لم أستطع أن أكنم شعوراً
بالضيق، بل بنوع من النجل، إذ وجدت
نفسى مضطراً إلى أن أأقن بين طريقي
هذه فى التفلل وبين أولئك الذين يظنون
إلى راكبي المواصلات العادية «بطريقة
مشروعة» على أنهم طبقة محسوبة،
أولئك الذين يشهرون من «الكسارى»،
فيألمهم هو كأنه «نص عسكرى»، وما هذا
إلا مثل بسط للهزة للمقلقة التي يحدثها
فى النفس كلام هذا الفنان الصريح. إنه
يرغمك على أن تراجع كثيراً من
المسلمات التي لم تكن تتناول من قبل
مناقشتها. أو كنت تستبعدا بسرعة حالما
تخطر ببالك، ويدفعك إلى أن تواجه هذه
المسلمات. سواء أكانت متحقة بنفسك أو
بالآخرين. مواجهة صريحة لاتمرق
المواربة ولا تترك مجالاً لمحاولات الدفاع
أو التهرب. ■

(الكر المعاصر - يناير ١٩٩٦)

graphies



توقيع صاحب الجواز
Signature du titulaire

أساس صرف الجواز

7
القـــــــــــــــــــــــــــــــــ
ENREGISTREMENT

أوصاف

الزوجة

طباطبائی

المهنة بدون محن

محل الميلاد ١ الحبيب

تاريخ الميلاد: ٥ - ٧ - ١٩١٨

حل الإقامة ١٥٥

الطول .. مة .. سنينة .. مة .. سنينة

البيان في الآيات

الشعبه
الرقم

المميزات

الأطفال

الاسم	ذكر أو أنثى	تاريخ الميلاد
-------	-------------	---------------

[illegible]

017209

No du passeport / رقم الجواز: 70294... / ١٧٠٠٩٤

Bureau d'émission **الهيئة العامة للإذاعة**

Date d'émission ١٩٨٤-١٩٨٥ م. ٥٥٥ تاريخ الإصدار

Nom du titulaire:

امام محمد احمد عیسیٰ

2 - ... of ...

Zwan Mohamed Ahmed Fissa.

(Nom de l'épouse)

(أسماء الزوجة)

..... عنوان حامله جمهورية مصر العربية

[illegible]

الأقرباء المقيمون بجمهورية مصر العربية
للرجوع اليهم عند الإقضاء: انماؤهم وعناؤهم

Figure 1. The effect of the concentration of the polymer on the gelation time of the polymer solution. The concentration of the polymer was 0.1, 0.2, 0.3, 0.4, 0.5, 0.6, 0.7, 0.8, 0.9, 1.0, 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9, 2.0, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 3.0, 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 4.0, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 5.0, 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6, 5.7, 5.8, 5.9, 6.0, 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.5, 6.6, 6.7, 6.8, 6.9, 7.0, 7.1, 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6, 7.7, 7.8, 7.9, 8.0, 8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5, 8.6, 8.7, 8.8, 8.9, 9.0, 9.1, 9.2, 9.3, 9.4, 9.5, 9.6, 9.7, 9.8, 9.9, 10.0, 10.1, 10.2, 10.3, 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8, 10.9, 11.0, 11.1, 11.2, 11.3, 11.4, 11.5, 11.6, 11.7, 11.8, 11.9, 12.0, 12.1, 12.2, 12.3, 12.4, 12.5, 12.6, 12.7, 12.8, 12.9, 13.0, 13.1, 13.2, 13.3, 13.4, 13.5, 13.6, 13.7, 13.8, 13.9, 14.0, 14.1, 14.2, 14.3, 14.4, 14.5, 14.6, 14.7, 14.8, 14.9, 15.0, 15.1, 15.2, 15.3, 15.4, 15.5, 15.6, 15.7, 15.8, 15.9, 16.0, 16.1, 16.2, 16.3, 16.4, 16.5, 16.6, 16.7, 16.8, 16.9, 17.0, 17.1, 17.2, 17.3, 17.4, 17.5, 17.6, 17.7, 17.8, 17.9, 18.0, 18.1, 18.2, 18.3, 18.4, 18.5, 18.6, 18.7, 18.8, 18.9, 19.0, 19.1, 19.2, 19.3, 19.4, 19.5, 19.6, 19.7, 19.8, 19.9, 20.0, 20.1, 20.2, 20.3, 20.4, 20.5, 20.6, 20.7, 20.8, 20.9, 21.0, 21.1, 21.2, 21.3, 21.4, 21.5, 21.6, 21.7, 21.8, 21.9, 22.0, 22.1, 22.2, 22.3, 22.4, 22.5, 22.6, 22.7, 22.8, 22.9, 23.0, 23.1, 23.2, 23.3, 23.4, 23.5, 23.6, 23.7, 23.8, 23.9, 24.0, 24.1, 24.2, 24.3, 24.4, 24.5, 24.6, 24.7, 24.8, 24.9, 25.0, 25.1, 25.2, 25.3, 25.4, 25.5, 25.6, 25.7, 25.8, 25.9, 26.0, 26.1, 26.2, 26.3, 26.4, 26.5, 26.6, 26.7, 26.8, 26.9, 27.0, 27.1, 27.2, 27.3, 27.4, 27.5, 27.6, 27.7, 27.8, 27.9, 28.0, 28.1, 28.2, 28.3, 28.4, 28.5, 28.6, 28.7, 28.8, 28.9, 29.0, 29.1, 29.2, 29.3, 29.4, 29.5, 29.6, 29.7, 29.8, 29.9, 30.0, 30.1, 30.2, 30.3, 30.4, 30.5, 30.6, 30.7, 30.8, 30.9, 31.0, 31.1, 31.2, 31.3, 31.4, 31.5, 31.6, 31.7, 31.8, 31.9, 32.0, 32.1, 32.2, 32.3, 32.4, 32.5, 32.6, 32.7, 32.8, 32.9, 33.0, 33.1, 33.2, 33.3, 33.4, 33.5, 33.6, 33.7, 33.8, 33.9, 34.0, 34.1, 34.2, 34.3, 34.4, 34.5, 34.6, 34.7, 34.8, 34.9, 35.0, 35.1, 35.2, 35.3, 35.4, 35.5, 35.6, 35.7, 35.8, 35.9, 36.0, 36.1, 36.2, 36.3, 36.4, 36.5, 36.6, 36.7, 36.8, 36.9, 37.0, 37.1, 37.2, 37.3, 37.4, 37.5, 37.6, 37.7, 37.8, 37.9, 38.0, 38.1, 38.2, 38.3, 38.4, 38.5, 38.6, 38.7, 38.8, 38.9, 39.0, 39.1, 39.2, 39.3, 39.4, 39.5, 39.6, 39.7, 39.8, 39.9, 40.0, 40.1, 40.2, 40.3, 40.4, 40.5, 40.6, 40.7, 40.8, 40.9, 41.0, 41.1, 41.2, 41.3, 41.4, 41.5, 41.6, 41.7, 41.8, 41.9, 42.0, 42.1, 42.2, 42.3, 42.4, 42.5, 42.6, 42.7, 42.8, 42.9, 43.0, 43.1, 43.2, 43.3, 43.4, 43.5, 43.6, 43.7, 43.8, 43.9, 44.0, 44.1, 44.2, 44.3, 44.4, 44.5, 44.6, 44.7, 44.8, 44.9, 45.0, 45.1, 45.2, 45.3, 45.4, 45.5, 45.6, 45.7, 45.8, 45.9, 46.0, 46.1, 46.2, 46.3, 46.4, 46.5, 46.6, 46.7, 46.8, 46.9, 47.0, 47.1, 47.2, 47.3, 47.4, 47.5, 47.6, 47.7, 47.8, 47.9, 48.0, 48.1, 48.2, 48.3, 48.4, 48.5, 48.6, 48.7, 48.8, 48.9, 49.0, 49.1, 49.2, 49.3, 49.4, 49.5, 49.6, 49.7, 49.8, 49.9, 50.0, 50.1, 50.2, 50.3, 50.4, 50.5, 50.6, 50.7, 50.8, 50.9, 51.0, 51.1, 51.2, 51.3, 51.4, 51.5, 51.6, 51.7, 51.8, 51.9, 52.0, 52.1, 52.2, 52.3, 52.4, 52.5, 52.6, 52.7, 52.8, 52.9, 53.0, 53.1, 53.2, 53.3, 53.4, 53.5, 53.6, 53.7, 53.8, 53.9, 54.0, 54.1, 54.2, 54.3, 54.4, 54.5, 54.6, 54.7, 54.8, 54.9, 55.0, 55.1, 55.2, 55.3, 55.4, 55.5, 55.6, 55.7, 55.8, 55.9, 56.0, 56.1, 56.2, 56.3, 56.4, 56.5, 56.6, 56.7, 56.8, 56.9, 57.0, 57.1, 57.2, 57.3, 57.4, 57.5, 57.6, 57.7, 57.8, 57.9, 58.0, 58.1, 58.2, 58.3, 58.4, 58.5, 58.6, 58.7, 58.8, 58.9, 59.0, 59.1, 59.2, 59.3, 59.4, 59.5, 59.6, 59.7, 59.8, 59.9, 60.0, 60.1, 60.2, 60.3, 60.4, 60.5, 60.6, 60.7, 60.8, 60.9, 61.0, 61.1, 61.2, 61.3, 61.4, 61.5, 61.6, 61.7, 61.8, 61.9, 62.0, 62.1, 62.2, 62.3, 62.4, 62.5, 62.6, 62.7, 62.8, 62.9, 63.0, 63.1, 63.2, 63.3, 63.4, 63.5, 63.6, 63.7, 63.8, 63.9, 64.0, 64.1, 64.2, 64.3, 64.4, 64.5, 64.6, 64.7, 64.8, 64.9, 65.0, 65.1, 65.2, 65.3, 65.4, 65.5, 65.6, 65.7, 65.8, 65.9, 66.0, 66.1, 66.2, 66.3, 66.4, 66.5, 66.6, 66.7, 66.8, 66.9, 67.0, 67.1, 67.2, 67.3, 67.4, 67.5, 67.6, 67.7, 67.8, 67.9, 68.0, 68.1, 68.2, 68.3, 68.4, 68.5, 68.6, 68.7, 68.8, 68.9, 69.0, 69.1, 69.2, 69.3, 69.4,

فيشتمل هذا الجواز على ٤٨ صفحة.

Ce passeport, délivré le 48 pages

555911



ماذا فعلنا بألحان الشيخ إمام؟!

محمود أمين العالم

واستمعت منه إلى أغنية حزينة، فيها حزن الإنسان القادر، الذي يطلع إلى مزيد من القدرة ليصنع بمزله شيئاً جليلاً.

هذا فنان كبير حقاً، موهبة نادرة. أخشى أن يبقى بيننا هكذا، حديثاً بين أصدقاء، تعليقات في صحف، لقاء في دعوات خاصة، تستمع إليه حلقات صغيرة من الناس، ثم يأتي يوم يسانلنا فيه مجتمعنا بضمير الواجب: ماذا فعلتم بألحان الشيخ إمام؟ لماذا لم تسجلوا أغانيه؟ لماذا لم تزرع وتقدم للناس جميعاً؟ أخشى أن يأتي يوم نقول فيه كان بيننا سيد درويش جديد ولكننا لم نحسن استقباله، ولم نحسن الاحتفال به.

أمنى أن تصارع فرقة الموسيقى العربية إلى الاهتمام بالشيخ إمام، أمنى أن تصارع الإذاعة والتلفزيون إلى العناية به.

نحن لا نطلب صدقة لفنان ضريح، وإنما نطالب بحق المجتمع كله في فنه الذي يبدعه هذا الفنان العظيم. ■

الكرابك ١٩٦٨/١٢/١٧

به حول التكرار الزخرفي لللفظ، أو تحريفك به عدد للزوائد الطفولية التي تكمل المقاطع لضرورة شكلية. بل تمهر عنك وتطور بك وتضمني معك إلى غاية واضحة تتبع من كل خبرة حياتك وتعود بك إلى حياتك نفسها تعمقها وتوقف فيها كولمن الأصالة والسند الإنساني، استمعت منه إلى أغنية تكاد تكون على حد تعبير الصديق الزميل الأستاذ أحمد بهاء الدين أول أغنية فلسفية في تراثنا الغضائي تفوس بك في تأملات عميقة، ثم تخلق بك معها في سموات الحيرة والفضائل. اللحن يعبر عن المعنى والمعنى يرقى باللحن ويدلّ على... واستمعت منه إلى أغنية وطنية، لا تستلرك بالزعيق، ولا تحرك بالإقاع الحاد وإنما تطرف بك مع أحداث بسيطة طيبة هي جزء منك ومن تاريخك، ثم تفجر فبك معانيها تفجيراً حياً يتكرر بما ينبغي عليك أن تقفه فيرفض كيانك كله بالوضوح والجرأة والرغبة المارمة في التضحية.

ق على حين فجأة برز اسمه في الأسابيع الماضية. أكثر من صدوق قال لي: «هل استمعت إلى الشيخ إمام؟ إنه شيء باهر، شيء معجزة. هل استمعت إلى أغنيته عن مثقفي مقهى ريفي، هل استمعت إلى رثالة الحزين لجبلهار؟

وفي أكثر من تعليق قرأت عنه كلمات أغنيها يفوض تقديراً بالفا له. وبعضها يسمي إلى التخفيف من طواء هذا التقدير، لهذا رحمت أنحين اللرسمة منشوقاً للتائه، والاستماع إليه، ومنذ يومين التقيت به، وبألمانه وبكلمات شاعره أحمد فؤاد نجم الذي كتب كل أغانيه.

لم يدم هذا اللقاء طويلاً. لم أستمع منه إلا لبعض أغنيات، ولكن أشهد في غير مسألة... أفنى وجدت في اللحن والأداء ظاهرة فنية أصيلة حقاً، نابغة حقاً، جديدة بأن تنبؤ مكانها للائق بها في أرقى محافظنا وأنشطتنا الموسيقية والغنائية.

الأغنية التحريرية الدرامية الدابضة بالمعاني. الزخرفة بالحيدة التي لا تستعك

المثقفون والشيخ إمام

حسن حنفي

قالقد ساء جماهير المثقفين ما نشره أحد النقاد بجريدة الأهرام يوم ٢٢ نوفمبر عام ١٩٦٨ عن المثقفين والشيخ إمام. ومع أن العمل الفني هو الباقي في النهاية وتذهب للكلمات وحدها، ومع أن التاريخ هو الحكم... فإنني أريد إبداء بعض للملاحظات الصغيرة الموضوعية تفيد كاتب المقال في نقده للشيخ إمام نقداً علمياً سليماً.

أولاً: يبدأ الكاتب بالهجوم على مؤسسة المسرح والموسيقى لأنها لم تستطع أن تقدم صندوق الدنيا أو المسرح الشعبي، ولأنها اقتصرته على تقديم الموسيقى العالمية التي ظلت - في رأيه - غير مفهومة أو محدودة الجمهور. وهذا بالطبع تجهل كبير. فبالرغم مما يعيب مؤسسانا الفنية من قصور، فإن مؤسسة المسرح والموسيقى تبنت «فرقة رضاء» وهي من أنجح فرق الفنون الشعبية في العالم كله، يشهد لها بذلك ما حصلت عليه من جوائز دولية في المهرجانات العالمية، وكونت الفرقة القومية للفنون الشعبية على مستوى المحافظات، وأذكر على سبيل المثال الفرقة القومية للفنون الشعبية لمحافظة البحيرة، أي أن إحساننا بالثراث الشعبي يقوى يوماً بعد يوم وتقدم

منه النماذج المتخالية في وسط الريف ومن أبنائه وبناته.

أما الموسيقى العالمية فجمهورها دائماً محدود، ويتطلب تربية فنية وتراثاً موسيقياً نوعياً، ومع ذلك فجمهور مصر موجود، ولا نغالي إذا قلنا إن بعض الأعمال الموسيقية أصبحت معروفة كالألحان الشعبية تماماً بالنسبة لجماهير المثقفين، وأصبح الاهتمام بسماع **بينهوفن وموزار وباخ** لا يقل قوة عن الاهتمام بالشيخ سيد درويش والشيخ إمام.

أما معاهدنا الموسيقية فإنها حديثة العمل نسبياً، ولم يكن هدفها واضح المعالم عند نشأتها، ولم تكن بهذا السعى معاهد دراسية مهمتها البحث العلمي في التراث الشرقي القديم أو جمع الموسيقى الشعبية وإن كانت قد بدأت في القيام بهذه المهمة وفي دراسة أساليب التطوير التي أصبحت معروفة علمياً الآن خاصة في البلاد الاشتراكية.

أما أجهزة الإعلام فإنها قائمة على الاحتراف الفني كما يقول كاتب المقال، مهمتها توزيع الأجور ولا صلة لها بالتفوق الموسيقي أو للتربية الفنية الشعبية على الإطلاق لذلك تنمزل المثقفون عليها

وتعزلت عن المثقفين وهم طلائع الشعب الواعية ولا أظن أن جماهير المثقفين ترى «شذوذاً في المصيدة» أو «الدبور» أو «مراىي» مجلوبة جداً، وما إلى ذلك مما تقدمه أجهزة الإعلام مختلفة الجماهير العريضة وسائلة الضحك بأى ثمن، أما عن لجان الموسيقى التي تعقد وتنفذ فهي كغيرها من اللجان في جميع جوانب النشاط الثقافي والفني، فلا نحل مشاكلنا للموسيقية بلجان الموسيقى أو مشاكل التعليم بلجان للتعليم أو مشاكل الجامعة بلجان تطوير الجامعة أو مشاكل المواصلات على مكاتب من يبدلون الخطوط كل يوم والشوارع واحدة والمركبات واحدة، إن حل مشاكل الموسيقى لا يأتي إلا بإنشاء المعاهد المتخصصة على أسس علمية وبتجنيد المتخصصين بهذه القضايا من الشبان أو بتربية للنشء الجديد بدخلها بروح الجدية وبالرغبة الواعية في التطوير بالحرص على التراث الشعبي، وبالإيمان بالجماهير العريضة لا تعلق لها.

ثانياً: بدأ الكاتب مقاله بالهجوم على مؤسسة المسرح والموسيقى حتى يبرهن على الطابع النقدي لمقاله والموقف الدؤوب لصاحبه الذي يفي



المصلحة العامة للجماهير وهو المناضل الذي يطالب بالتغيير كما يطالب للجمع ويتصحيح الأوضاع ..

«ومع أن السهم لم يكن مصرىً نحو هذه الصحيح، حتى يغنى تجليه على الشيخ إمام ولكي يوحى بأن هجومه عليه يتم بدافع من المصلحة العامة وحرصاً منه على تراثنا الشعبى.

لم يظهر الشيخ إمام فى هذا المناخ الموسيقى وحده بل ظهر فى مناخ أعم، وهو المناخ الاجتماعى والسياسى لمصر ما بعد النكسة وأن محاولة قسر مهمة الشيخ إمام على مهمة الألمان الضعيفة رجعله ظاهرة فنية تأخذ من بعض القضايا الاجتماعية والسياسية سلماً للشهرة لأى محاولة ترمى إلى تفريغ ألمان الشيخ إمام من كلماتها ومن مضمونها وهو سبب انتشاره. إننا مهما حاولنا دراسة أسباب الهزيمة، ومهما طالبنا بالتغيير، ويتصحيح الأوضاع على مستوى القول والعمل والمؤسسات، فإنها تظل حية فى قلوب الجماهير ولا يمكن إلا أن تعبر عنها الجماهير بأساليبها الخاصة؛ الكلمة التى عرف بها الشعب، الملاحظة العابرة التى يلتقيها ابن البلد فى الأوتريش أو على عريشه التى يتجول عليها أو فى الشوارع أو على المقاهى. بل إن هناك أدباً قد نشأ يمكن تسميته «أدب ما بعد النكسة، أكثره شعر حديث، ودولوين لم

تنتشر نتاقلها نحن المثقفين فيما بيننا مكتوبة باليد، أغلبه شعر رمزى. الفن إذن هو الوسيلة الطبيعية للتعبير عن محن الشعوب، والشيخ إمام ليس كغيره من الفنانين المحترفين، يبتغى الشهرة والمال عن طريق أجهزة الإعلام، لم يطلب إشهاره داخل أجهزة الإعلام، ولم يسلم أجوره عليه، لا يتمشى منه حتى يمكنه السفر إلى لندن للعلاج أو إلى بيروت للاستجمام أو أن يبيع الأسطوانات بالآلوف ويبنى من ريعها العمارات أو يشتري الأرض، أو يزوج فنانة ليصبح فناناً مثل شعبان البقال، ليس الشيخ إمام من هذا الصنف المتوفر وتصوره كفنان حاقق على أجهزة الإعلام التى تستطيع شراءه وإبتلاعه داخلها نحن على الرجل وعلى المواطن وعلى الفنان، لقد قضيت معه منذ يومين عدة ساعات فى حجرة بحوش قديم وعرفت فيه الفيلسوف بعد أن عرفت فيه الفنان والمواطن المصرى الذى شهدته مصر طول تاريخها الطويل، رأيت يرفض جميع مظاهر التكريم والصفارة وجميع أنواع الكسب من أجهزة الإعلام، فهو رديء من أفراد الشعب، يعيش مع بائع اللبن والمال ومع الكهربائى وللخياز، أى مع طوائف الشعب المصرى، يحس بهم وبأزمتهم ويحس بما لا يستطيعون التعبير عنه إلا بالهمسات والآهات والتعطيات. لقد رفض أن يقام له سرداق فى ليالى رمضان كي يسمعه الشعب بعد أن يدفع رسم دخول تكفى بتكسب الشيخ إمام من الشعب».

والأحان الشيخ إمام ليست عادية تقليدية، بل هى لأحان شعبية أصيلة، إذ تكون الأصالة بقدر ما يرتبط للحن بالأرض والتراث، تلك هى عبقرية الشيخ إمام: بساطة اللحن وطبيعويته وصدقه وعدم تكلفه وافتحاله، يكفى أن يسمع الإنسان أوله حتى يردد المعقود من

تلقاه نفسه تبكاً لروحه المصرية، وهذا ما يتضح أيضاً فى الأداء، يعطى الشيخ إمام كل كلمة لحنها وكل لحن أدائه، فهو يبنى «جيجلاراً»، كما تبنى نساوانا الأموات، ويبتغى مع «الحنه الملعب» فى لحنه وأدائه، ويبسط مع ابن البلد «باعم روى»، وإذا دخل الروم مصر وانكسر الباب أطلال الشيخ إمام «رايحين فى النوم»، فاللحن الأساسى لا يتغير بتغيير أوجه الأداء، بل فى كل مرة يؤدى الشيخ إمام للحن نفسه بأداء جديد وكأن الإنسان يسمعه لأول مرة، فهو يعيش اللحن من الداخل، ويعيش للحن فيه عيشة طبيعية، ويؤديه كل مرة وكأنه يؤديه لأول مرة.

ولا يضمر الشيخ إمام شيئاً أنه لم يتعلم الموسيقى فى أكاديمية ليعبر بها عن الألمان!

وماذا فعل المحترفون من دارسى الموسيقى؟ صحيح أن سيد درويش من قبل كان يود تكملة دراسته الموسيقية فى إيطاليا لولا أن فجأه الموت. قد يحدث ذلك للشيخ إمام، ولكن لم يمنع ذلك من ثورة الشعب بألحان الشيخ سيد درويش وتكرار أغانيه من بعده التى لم نستطع أن نقيم لها مسرحاً غنائياً حتى الآن .. لقد درس عديد من شباننا القوالب الموسيقية العالمية، جمال عبد الرحيم مثلاً، ومع احترامنا لهم ولتراثهم إلا أن الشعب لم يرد لهم الألحان لو كانوا وضعوا ألحاناً، وبقيت محاولاتهم على مستوى التكديك لا على مستوى الخلق والإبداع. لقد ناقشت الشيخ إمام فى هذه القضية. أى وضع ألحانه فى قالب موسيقى عالمى بتوزيع أوركستراى أعطى مع إضلال الهارمونى وتقاليل الأصوات. ولكنه لم يمنع فى ذلك ولقد وزع هو نفسه أغنية «جيفارا مات» فى حفل نقابة الصحفيين وكانت روعة فى التوزيع بالرغم من فقر الأوركسترا الشرقى

المصاحب والذي لم يتعد القانون والكمائن. لقد عثرنا على الشاعر متمذلاً في فؤاد قاعود وأحمد فؤاد نجم، كما عثرنا على الملحن الشيخ إمام الذي يلهب الشعب بألحانه، بقى الموزع الذي يمكنه أن يضع الألحان في قالب أوركستريالى عالمي، ولكن لا يعيب اللحن بقاؤه على أصالته وعلى مادته الخام الأولى، يكفي أن يرددها الشعب معه.. ونحن نفتقر إلى الأغاني الجماعية، ولأول مرة يسير المثقفون.. بعد سهرة مع الشيخ إمام.. يرددون أغانيه في الشوارع وعلى المقاهي حتى الصباح، إن صدق اللحن يبنى عن القالب العالمي.. خاصة إذا كان الموزع المنشود لم يخرج بعد من الحواري والأزقة..

ولم ينقل الشيخ إمام ألحان غيره وأساتيذه، هذا مالا يصدق أحد، ممن ينقل؟ المصادر معروفة. لم ينقل الشيخ إمام شيئاً من معاصريه، فمعاصروه معروفون ومصادرهم معروفة، من غنى «جيفارا مات» أو «يا غربة روجي» (هي الأغنية الشعبية يا نظرة رخي رخي) أو (يعيش أهل بلادي) أو «الماريونيت» أو «الشجرة بتخضر» أو «العزيق» أو «بقرة حاحا».. الخ.

فيأذا لم يصدق الناس تهمة النذل، فإنهم لا يصدقون تهمة انعدام الموهبة الموسيقية الفطرية، إن الموهبة ليست بالإتيان الغريب المحدث، ولكن هل غنى أو ردد مثقفون أغاني المعاصرين من قبل؟ من من معاصرينا يبنى؟، الكل يحشرج، من من معاصرينا يلحن؟ الكل يوفق ويؤلف ويركب؛ من من معاصرينا

يدعى نسبيته إلى التراث القديم؟ اللهم إلا الشيخ زكريا أحمد - رحمه الله - وهو الذي كان يقدر موهبة الشيخ إمام.

فيأذا لم يصدق الناس هذه التهم فإن يصدقوا تهمة تماطلي المخدرات. يلتجئ كاتب المقال أخيراً إلى السلطة ليمسك لها الشيخ إمام قائلا «حوش يا عسكري، لم يشهم كبار الفنانين المحترفين وعظام القوم؟! الكل يعرف السبب وما دخلنا في حياة الفنان الخاصة؟ ما بهما هو فنه الأصول والتزامه بقضايا الشعب. يريد الكاتب شلق السلطة وتشويه صورة الشيخ إمام عند الشعب ولكن الكل يعرفه من قبل في أحياء الحسين والسيدة، فرداً من أفراد الشعب يقرأ القرآن ويبتهل ويغنى ويطرب».

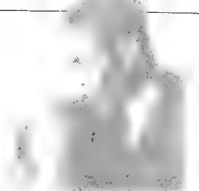
إن الشيخ إمام لا يرجعنا إلى الماضي كما يقول كاتب المقال، بل يبنى للحاضر ويشعرنا به. «جيفارا مات» هل مات جيفارا؟ من قبل «على المحطة» هل كانت هناك أزمة مواصلات أيام سيد درويش؟ «البيليام بم والبيليبا» هل كان هناك «بيليبام بم وبيليبا» من قبل؟ إن شعورنا الوطني بعد النكسة لم يضعف بل اشتد كما كان الحال أيام سيد درويش.

إنه الاستعمار الذي لم ينس مصر لحظة.. الخديوي والسلطين والباشوات من قبل.. والطبقات الجديدة بعد الثورة. فمصر ما زالت هي «البقرة الحلوب» الشيخ إمام معاصر، وإن انتشر فنه بين أسدقائه وبين جماهير المثقفين وتحسن أعدائه في الرد عليه لأكبر دليل على معاصريته، إن فن الشيخ إمام لم ينتشر إلا بعد النكسة لأنه ولید الظروف،

ولذلك يذكر كاتب المقال لقاءه معه منذ «ثلاث سنوات» كي يفرغه من مضمونه الاجتماعي والسياسي، لقد تغير الشيخ إمام بعد (يونيو ٦٧) كما تغير جميع الناس.

وتخفيف الكاتب من أهمية فن الشيخ إمام بأنه فن احتجاج ومعارضة.. للفن الذي انتشر في العالم كله في السنين الأخيرة، حتى يذرع الشيخ إمام عن مصر. إن الشيخ إمام إفرز مصرى من إفرزات ما بعد النكسة.. وإن ثورات الشباب في العالم وفن الرقص والاحتجاج لهما ظروفهما في بيئتهما الخاصة في المجتمع الصناعي والرأسمالي الداعي للحروب، ولكن فن الشيخ إمام بسيط للغاية، إنه يغنى لمصر.. للثلاثة والمصريين، ويعبر عن مشاكلنا الأبدية وندائنا الخالد (مصر للمصريين)..

إن اتخاذ المثقفين للشيخ إمام إماماً لهم يدل على مدى الأزمة التي يعيشها المثقفون اليوم ويدل أيضاً على سمة وئام هذا الفن الذي يقدمه لنا الشيخ إمام.. لذلك فقد قدموا له الكلمات، والفصل يرجع إلى، الشعارين أحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود ابني الحارة كالشيخ إمام.. فالشيخ إمام والمثقفون كلاهما في الهم سواء، كلاهما يبحث عن مصر، أو يعيش النكسة، ويعبر عنها بالكلمة وباللحن. فقد طالت عزلة المثقفين عما تقدمه أجهزتنا الرسمية من ثقافة وفن ووجدوا في الشيخ إمام متنفساً لعزلتهم بلا دعاية، أو إعلان يتناقض الشعر ويتنوع باللحن، ويتنوع حظهم... ■



بهرتني سيطرته على الأنفام

عبد الرحمن الفيضي

قسمعت الشيخ إمام يغني أحياناً العذبة، المبتكرة، فشكرت من أعماق نفسي ذلك الحماس النبيل الذي ملأ قلب الأخ الأستاذ رجاء النقاش. لغز الشيخ إمام ولقدرته النادرة على الخلق الفني... والحقيقة أن رجاء النقاش ليس مجرد رئيس تحرير لمجلة فنية سيارة، ولكنه ناقد أدبي وفني خلاق، يزن الموهبة والقدرة، ويستشرف كلا منها من خلف الظروف، أية ظروف وأخر دليل على ذلك هو تقديمه للشيخ إمام وكشفه النقاب عن قدرته الفنية النادرة المثال. سمعت الشيخ إمام، فبهرتني سيطرته على الأنفام، وطواعيتها له... إنه يفترق من قلب

مصر، ويصوغ مشاعرها في لغة النغم المصري، وهو يلحو منحى التصوير المذهل، فيصور الأئين والسرور كما يصور السخرية. مستقاة من طبائع الإنسان المصري، مسقية من نراث، ومورقة في تطلع إلى جديد.

إن قدرة الشيخ إمام على التصوير بالأنفام قدرة فائقة. حتى لقد شعرت بأن الأنفام ألوان، وبأن الشيخ إمام يغمس فيها ريشة موهبته، ويرسم بها على العود، ومن خلال كلمات شاعره أحمد فؤاد نجم، وبالصوت العريض الذي يتدفق من قلب الشيخ، يرسم بها الفكاهة، والدعابة، والسخرية ويقولني أنه ليس للشيخ إمام نظير بين الملحنين المصريين من حيث قدرته على التصوير الفني... ومن هنا يتفنى على أولئك الذين يؤذون أحياناً الشيخ إمام أن يقوموا بأدائها أداء تمثيلاً.

بعد هذا فإن هناك ظاهرة أخرى جديرة بالتسجيل حول الكلمات التي نظمها أحمد فؤاد نجم والألحان التي صاغها لهذه الكلمات الشيخ إمام... إن الشعر الشعبي واللحن يؤلفان لدى المستمع وحدة عضوية واحدة لا يمكن أن يفصل جزء منها عن سواه فلا يصور للكلام شيئاً يفترق عن اللحن، ولا يحجه اللحن إلى منحى لا يصوره الكلام.

والحقيقة أن هناك تماثلاً بين الصياغتين في الشعر واللحن من نوع ذلك التعانق الذي يجعل الاثنين واحداً.

إن الشاعر أحمد فؤاد نجم يستعمل الصور الشعبية في شعره وأخطر من هذا أنه يستخدم الصياغة الشعبية في نظم أغانيه فلا يضع في جسد الشعر الشعبي أجنحة من التهوريم لا يستطيع أن يطير بها. إن قصائده البسيطة تستمد روعتها من بساطتها ولكنها تمشي بدميها على الأرض... أرضنا نحن.

وعندى أن الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم يستطيعان أن يشقا طريقاً جديداً للحن المصري وللكتابة الشعبية المصرية وهو تنويع لأحلامنا الطيبة في خلق أحياناً مصرية أصيلة ليست مستوردة ولا تنزع المساحيق فوق وجهها وإنما تبال ملامحها السمراء بقطرات من مياه النيل وتلوحها الشمس وتمضي رافعة الهامة من خلفها أغاني الحفول ومن أمامها أناشيد المصانع. ■



من الفرانكو أراب .. إلى الشيخ إمام

كمال النجمي

قال الشيخ إمام هو موضة الموسم
القائى بلا جدال..

وهو بطبيعة الحال لا يستطيع أن يكون «مبنى جيب» الغناء العربى، ولا «ميكروجيب» الموسيقى العربية، ولكنه يستطيع أن يكون - فى عالم الموضة الغنائية - قفطاناً فنياً فضفاضاً، ولهذا يمكن أن يقال إن موضة الغناء والموسيقى فى الموسم الصالى هى القفطان الواسع الذى يتبدل على الجسم كله فيغطيه من قمة الرأس إلى أخمص القدم!

ليست هذه بداية ساخرة.. وإنما هى التحية الواجبة علينا للشيخ إمام، الذى لا يعيبه أن يعيد الموضة الغنائية الفضفاضة بعد موضة الأغانى «المبنى جيب» والميكروجيب ..

فى الموسم الماضى مهدت فرقة الموسيقى العربية لهذا الانقلاب فى الموضة الغنائية.. فبعد أن كانت الأغانى «الفرانكو أراب» هى سيدة الموقف، انقلبت الأمور فأصبحت الخواشيع والقصائد والأغانى القديمة هى سيدة الموقف بلا نزاع..

واشتد الجرى وراء الفولكلور.. وصادت إلى الأسماع المقاطع الغنائية الشعبية التى عاشت مئات السنين.. وبدأ للمتشائمين أن كل شيء فى دنيا الغناء والموسيقى يتقهقر إلى السنين الخوالى.. وأنه لم يبق إلا أن يغنى المطربون والمطربات أغانى الفريضة ومعبد وإسحاق الموصلى وزايل وفصل ووجد ويستان وغيرهم من مطربى ومطربات العصرين الأموى والعباسى..

ولكن الذين تعمقوا الموقف بأنة وتناول أدركوا أن ما يجرى ليس ردة فنية، وإنما هو تباشير نهضة الغناء العربى سؤتى ثمراتها بعد حين..

أما الذى يجرى الآن - رغم ما فيه من اضطراب - يشبه أن يكون بدءاً للغناء العربى الحضارى، ولغناء الشعبى المصرى الذى يرتبط بالغناء العربى الحضارى كما تربط اللهجة العامية المصرية مثلاً باللغة العربية الفصحى..

وهذا دليل على أننا نتجه صوب الطريق الصحيح فى غائنا وموسيقائنا ونترد رداً قوياً على الاتجاهات الغربية عن

ذوقنا ووجداننا، التى يرى أصحابها أن تواضع الموسيقى العربية والغناء العربى وراء زجاج فتريفة لدخل متحف الآثار الإسلامية أو العربية..

إن ظهور فرقة الموسيقى العربية ونجاحها، واشتداد حركة بحث الفولكلور - مهما قبل عنها - ثم ظهور الشيخ إمام.. هذا كله معناه أن الغناء العربى لم يبدأ فى الانقراض كما توهم بعض الواهمين وإنما بدأ يتحرك بقوة ليدرا عن نفسه عوامل الانقراض، فإذا كسب هذه المعركة، وسيكسبها بلا جدال، انفتحت أمامه أبواب للتجديد والتطور على مصاريعها..

وقد سمعت حتى الآن من ألمان الشيخ إمام ما يكفى للقول بأنه إن يكون موضة الموسم العالى ثم يتوارى وينام المستمعون كما نسا عشرينات من الملحنين وذوى الأصوات الجيدة والرائدة..

فالشيخ إمام يرتبط بحركة إحياء الغناء العربى الحضارى والشعبى وهى ليست حركة عابرة، وإنما هى حركة أصيلة أنشجتها فى عصرنا عوامل عميقة تتصل بأممنا وحاضرنا ومستقبلنا.

وهو يرتبط بهذه الحركة ارتباطاً من يريد ويحاول أن يضيف إليها، لا من يكفى بالسيسر وراءها بلا جهد ولا ابتكار.. وهذا ما أتاح له - وهو الشيخ القديم - أن يبدو جديداً فى الأسماع، بل أن يبدو أكثر جدة من بعض المتجددين!

صيحة جديدة

كامل زهير

ق هذه صيحة جديدة كنا نتنظرها منذ مدة طويلة، بل وهاهنا نتظار لها.

إن أحيان الشيخ إمام قد يكتب لها النجاح الشديد أو عدم النجاح إطلاقاً!

إن فيها قسوة، وكفامة، وروح مصيرية تكتية. إنها أقرب إلى أحيان الشعب، وكلماته، وقشاشاته. إنها تبعد عن أحيان الأبا جورات وللطفولة والكورسية والباركة التي أصبحنا نسمعها الآن ومنذ سنوات. إن الأحيان الشعبية التي نسمعها فيها كثير من المذلة، والتلعيب. ولكن أحيان الشيخ إمام للشعبية فيها روح الشعب، بل إن فيها مزيجاً من القسوة والكفامة معاً، وهذا في رأيي ما نحتاجه الآن.

وكلمات الشاعر أحمد فؤاد نجم، أحياناً ضعيفة، ولكنها أحياناً كثيرة قوية جداً، لأنها صريحة وقاسية ومثيرة بالمفارقات الطازجة. وهذا ما نحتاجه في الشعر الشعبي لأن وسائل الإعلام الكثيرة، وكثرة الطلب على مؤلفي الأغاني الشعبية «الهورج» المؤلفين.

والشاعر أحمد فؤاد نجم لا يكتب الأغنية الشعبية كسائح ينتقل من الزمالة إلى بين السورين والمعطوف. إنه ابن بلد وغاوى .. وهذه ميزة كبرى قد تنفذ أسامعا من أموال كثيرة. ■

وشركات الأسطوانات كما يفعل جميع الملحنين؟ ..

وإذا اتجه الشيخ إمام إلى هذه الجهات فلت الأهمية الفائقة في نشر الأعمال الفنية، فماذا يبقى بعد ذلك من صورة الشيخ إمام عند الناس؟!

هذه هي قضية الشيخ إمام الآن وفي المستقبل ..

بقي أن أقول إن الشيخ إمام ليس ملحنًا فحسب، بل هو أيضًا صاحب صوت ثرى مدرب على الغناء العربي الكلاسيكي تدريجاً صحيحاً .. وصوته الذي يمتد امتداداً سليماً بضعة عشر مقاماً، لا تقتصه المسندات الصوتية العربية التقليدية المحببة إلى الأسماع، والتي يسمونها «العرب» - ضمن العين وقطع الراء - وهذا هو - فيما أظن - سبب رغبته العارضة في أداء ألحانه بنفسه، ويخله على المطربين والمطربات بهذه الأحناء التي يبلغ بعضها درجة عالية تدل على ذوق فطري ممتاز ..

وألحانه تدل على أنه شديد الإحساس بالمقامات الموسيقية العربية، قدير على التصرف فيها طبقاً لما يقتضيه معنى الأغنية وجوها الخاص ..

فإذا تأملنا - مثلاً - الطريقة التي تصرف بها في مقام «الصبا» الذي نحن على أساسه أغنية «جيفارا» وكيف كان يخرج من هذا المقام في ثلثيا الأغنية عندما يتغير معنى الكلمات، ثم يعود إلى المقام من جديد عندما تعود الكلمات إلى معنى للحن والكلام .. إذا تأملنا هذا كله أدركنا أن الشيخ إمام على خبرة واسعة بالغناء العربي، وليس مجرد هاو عجوز يمسك بالعود وينندن عليه!

إننا نحى الشيخ إمام، ونرجو أن نراه في مواسم أخرى كثيرة، بخس النظر عما يطرأ على موهبته «المبدئي» جيب، والميكروجيب، أو موشنة القطنان اللصفاض الذي يغطي الجسم من الرأس إلى القدم! ■



وليس عجباً أن تكون للشيخ إمام هذه الصورة الجديدة عند الناس وهو الشيخ القديم الذي لم يأت بجديد، ولم يخرج قيد أنملة عن المقامات العربية والإيقاعات التي يعرفها جميع الملحنين .. ولم تبارح أداه، لكنه، الأداء اللذيذة التي نعرفها عن المشايخ الفنانين ومطربي الجيل الماضي.

فالحقيقة أن الجديد في الشيخ إمام هو توظيفه إمكانيات الغناء العربي التقليدي في التعبير المباشر الصريح اللاذع مما يملأ صدور الناس، ويفور في حياتهم اليومية العادية ..

وهذا الجديد نفسه ليس جديداً تماماً .. فقد سبقه إليه غيره، وبخاصة سيد درويش .. وكان سيد درويش متقدماً في هذا المجال بخطوة واسعة خطاها إلى المسرح الفخافي .. فإذا أتبع للشيخ إمام أن يستكمل خطواته في ظروف مؤاتية مشجعة، فقد يكون لنا منه ملحن شعبي الذي لا يساه الناس بهمد موسم أو موسمين ..

ولابد أن يكون في حساباته الفرق بين العمل الفني للسر الذي يؤديه الآن، والعمل الفني المتقيد بما لابد منه من قيود فنية وغير فنية في الأجهزة الكبيرة التي تنشر وتذيع هذه الأعمال ..

فالشيخ إمام يضي الآن للجمهور مباشرة .. فهل سيجبى كذلك إلى النهاية؟ أم سيتجه إلى الإذاعة

الشيخ إمام .. وأنا ..

ومكنا نأخذ لى شامسا أنلى أمام فنان
مبدع.. وسألته

- لماذا لا تلحن يا مولانا؟
- متى لاقى للكلام الكريس..
- طيب أنا عندى الكلام؟
- هات.
- خذ

أحمد فؤاد نجم

قا صديقى سعد الموجى ابن
الحارة المصرية الذى خطف
رجله ذات مرة إلى بلاد بره ليعود من
هناك محملاً وليس بالهدايا والبضائع،
ولكن بعدة دبلومات وماجستير فى علوم
السباحة حصل عليها جميعا بامتياز وذلك
بعد جولة خاطفة فى بريطانيا وأيرلندا
وبعض البلاد الأوروبية الأخرى التى لا
يحمضنى ذكرها الآن، هذا الصديق هو
واحد من هؤلاء الأبناء الذين تعزز الحارة
المصرية بإنجابههم.

وفى عام ١٩٦٢ وعقب عودته من
الغارج دعانى سعد لزيارته لأول مرة فى
مقره بحارة هوشى قدم بالغورية ثم أتبع
الدعوة بالمعارة للثالثة «عشان كمان عايز
أعرف رأيك فى راجل فنان أصيل ماحدش
عايز يعترف بيه.. قال إيه دقة قديمة،

وفى المكان والزمان المحددين كنت
أجس أمام شيخ ضرير يحتضن عوداً
قديماً.. وسرعان ما راحت أنامل الشيخ
تذاهب أوتار العود وأنساب النغم حلواً
واضحاً يصل إلى القلب مباشرة حالما
يبارح الأوتار وغنى الشيخ إمام غنى
لمشايع الملحنين وجهابذة الطرب والنغم
وأدهشى أنه يعطى الألمان القديمة
للظمية إضافات لا تقل غنى وأصالة عن
الألمان الأصلية نفسها وزادت دهشتى
ب تكرار اللقاء بيننا إذ تبيئت أن تلك
الإضافات هى مادة ثابتة فى أداء الشيخ
إمام ولكن بشكل دائم التغيير والتويع

الشيخ «ألحان» الإمام الجديد للمسرح الغنائى

محرم فؤاد

قا عشت طول عمري.. حتى الآن..
أحلم بالمسرح الغنائى الذى
نستطيع عن طريقه الوصول للشعب بكل
نفقة صادقة حساسة، هادفة.. ولكننى لم
أجد فى الماضى غير الشيخ سيد
درويش الفنان الراحل، الذى قدم من
خلال فنه الكبير للجماهير العربية، أعظم
انطباعاته التى خلدها فى ألبانه المصرية
الصادقة.. فبعد أمجاد سيد درويش،
قال ككثيرين إن المسرح الغنائى قد انتهى
ولم يوجد بعد من يستطيع إحياءه من
جديد...!؟

ذهبت إليه وكنت أريد فى نفسى
العبارة القائلة «العلم بالشيء.. ولا الجهل
به،!؟ ولكننى عندما شاهدته وجدته
قطعة كبيرة من التاريخ.. تجاوز للفسين
وعرضه الله عن نعمة البصر بالإحساس
ورقة خداعية صديقه العود.. طيب
الحديث.. راهباً فى معبده.. استطعت أن
أشم رائحة التاريخ القديم والحديث فى
مجلسه..

سألته عن السنين والأيام فى حياته..
وكيف أبعثته عن المسرح الغنائى..
وبعيداً عن الأضواء، فأجابنى كما
يجيب فنان متواضع تنقصه
الفرص...!؟

وحاول الشيخ إمام أن يبدأ وكان
محمساً، ولكنه لم يفعل شيئاً ومر شهران
ولا شيء وأيقنت أن الكلمات لم تعجب
مولانا وأثرت الصمت وثلت يوم كنت
أقرأ نصاً على الصديق سعد الموجى،
ولم أكد أنهى من قراءة النص حتى
فوجئنا بصوت الشيخ إمام يردد
المقطع الأول من الأغنية ملحناً كأعذب
ما يكون التلحين.. وصرخنا استحساناً
وطلبنا المزيد. وفى خلال خمس دقائق
تمت ولادة أول ألحان للشيخ إمام وهو
أيضاً أول عمل مشترك بيننا وبعدما.. خذ
عندك.. انبثق النبع المتدفق ليغرقنا فى
بحر من الألحان المصرية الأصلية النغم
الشجى اللذيع من أصماق بيتتها الشعبية
الخسبة الغنية لقد كنت محظوظاً بالفعل
حينما اختارتنى الصدفة المحضة لأشارك
وأتلون مع الشيخ إمام وأن يكون
لكلماتى المتواضعة نصيب الأسد فى
ألحان هذا الفنان الكبير مع تقديري لجهود
الزملاء الذين تعاونوا معه بإخلاص
وصديق وهم الأساتذة الشعراء فؤاد
السبكى وسعد جاد وحسن الموجى
أما الزميل والصديق فؤاد قباعود فقد
كان ظهوره فى حياتنا حدثاً مهماً أضاف
إلى تجربة الشيخ إمام إضافات غنية
وعظيمة منها تلحين الشعر الحر.

ولقد تمخضت هذه التجربة عن عدة
أعمال رائعة سوف تأخذ حظها من
التقييم حالما تذاع وتنتشر.

وأخيراً فإنه إذا كان لابد من إبداء رأى
فنى فى الشيخ إمام فأقول إن الفنان الذى
ينتج هذه الكمية الهائلة من الألحان الرائعة
فى مثل صمت وتواضع وفقير الشيخ
إمام.. هو بغير شك فنان عبقري.. ■

أتمنى ألا يحدث للشيخ إمام ما حدث لسيد درويش

فايدة كامل

فا في الشيخ إمام نابع من الأرض التي تعيش عليها فيه صدق في التعبير ونقاء الروح المصرية التي أبدعت فنا وأدبا وشعرا على امتداد أربعة آلاف عام على ضفاف النهر. تسمعه فتعيش معه من أول وهلة لتردد أغانيه وكأنك سمعتها ورديتها من قبل ويدل ذلك على مدى تفاعل عمله من واقع وإحساس جماهيرنا العريضة في الشارع والمصنع والحقل، وأمام المدفع. وفي خلال الأيام القليلة للقادمة سأعلى كما سيغنى معى جماهير شعبنا أغنيات «جيفارا، الغربة، حى على الفلاح، عشق الصبايا، والسهم أن نجتمع المشفقين النارسين والموسيقين حتى نضع العلم في خدمة موهبة الشيخ إمام الصادقة والمعبرة عن واقع مجتمعنا بأفراحه وآلامه وآماله وحى نستطيع أن نقدم لجماهيرنا رجماهير الأمة العربية فنا يجمع بين أصالة المبع وقواعد العلم. وأتمنى أن يجد الشيخ إمام حقه بين فنانينا والمثولون من الفن فى بلدنا. ولا يحدث له ما حدث لسيد درويش. لأنه امتداد لمدرسته. ■

الشيخ إمام فنان جديد فى كل شىء!

خيرية حسن

قا الشيخ إمام ظاهرة جديدة فى حياتنا الموسيقية.. إنه 'جديد فى كل شىء.. ولقد تابعت ألبانه فى الحفلة التي نظمها «الكواكب» فوجدت أن فى استطاعته أن يحمل وحده تلحين أوربيت كاملة بما تحتاجه من تنوع فى الألحان والموسيقى، فهو ذخيرة فنية لا أدرى كيف كانت تعيش بيننا ولم نلتجئ إليها إلا بعد أن مللت مجلة «الكواكب» الأضواء عليه.. إن الشيخ إمام يجب أن يجد كل تشجيع، فى تشجيعه خدمة كبرى للموسيقى العربية، وأنا باسم كل فنانة وفنان مخلص لحياتنا الفنية وراغب فى ازدهارها أطالب الإذاعة والتليفزيون بتهيئة الفرصة لهذا الفنان ليواصل جهوده فى تطوير الموسيقى العربية.. إن ألبانه الأصيلة تدخل إلى أعماق القلب وهو يغنيها، فما بالك لو غنى هذه الألبان صوت جميل؟ ■



وفى حديثي إليه، كان يثنى على كل شىء معنى جديداً ونغمة جديدة، تجعله يتألق بالألم ويأشراق حلوة من معنى الحياة. وسألته عن ألبانه.. فأجاب بكل بساطة وكأنه لم يكن ملحناً.. وأنه أسمعنى جميع ألبانه.. وجدت نفسى أمام مرحلة جديدة وجديدة فى اللحن وفى الكلمات التي كتب معظمها الشاعر أحمد فؤاد نجم.. وفوجئت بالمرسح الغنائى أمامى حديثاً.. فرحت وحزنت فى الوقت نفسه.. فرحت بأننى عشت على هذه الإمكانية الخظيرة.. وحزنت لأننى لا أستلك القدرة على خدمة هذه الموهبة الخظيرة.. فلو كنت أملك القدرة على إقامة مسرح غنائى لكتبت بدأت فوراً بالتفويض والغناء بألبان الشيخ الفنان الشيخ إمام.. لقد سعدت لأن المسرح الغنائى فى جميع عصوره يعاد فى روح الشيخ إمام الذى استطاع نشره وفهمه..

إن لدينا موسيقى.. وألبان.. وملحنون كسيريون فى مصر.. ولكن المسرح الغنائى مختلف كثيراً من كل نواحيه عن الأغاني التي تعودنا سماعها وترديدها من سنين..

فمرحباً بالشيخ إمام فى عالم الفن وأهلاً بنا جميعاً فى عالمه الملمع الحساس.. وشكراً للذين أتاحوا لى فرصة اللقاء مع هذا الفنان الصادق المعبر. الأخ الشيخ ألبان «إمام». ■





ألحان الشيخ إمام عيسى وأصالة التعبير المصري الحر

فرج العنتري

ناقد، وأستاذ في علوم الموسيقى وأدائها
(مهرزكوچی)

قد دخل فنانا إمام عيسى برفقة شاعرنا أحمد فؤاد نجم إلى قلب التاريخ القومي لموسيقائنا من باب الأغنية السياسية، وبالتصوير الوطني الحر، ومتصلحين معاً بموروث مصري عريق هو الذي لا يكف الواحد منا عن أن يستعصم به لحيازة كامل الصمود عندما يقول: «إن خفت ما تقول، وإن قلت ما تخاف». ولسوف نجد الصياغة لهذا الموروث بالذات تقوم مقام افتتاحية

وعمقه إلا من عاش السحنة العميقة بعدد
٥ يونيو سنة ١٩٦٧.

كان مزاراً مفتوح الأبواب لكل من يأتي، ويستمع إلى أشعار أدبائنا، مصري ومنشد كفيف مجهول، بدأ وكأنهما ألبقا فجأة من قلب مصر المكلوم وروحها الجريحة ومن كل المراتة المكثومة، وقديماً باسمًا لهرج بدا أنه لن يندمل.

وحيما كانت تنتهي السهرة في الساعات المتأخرة جداً من الليل، أجد في نفسي العز، لأعود سائراً على الأقدام. وأنتى استعنت ما يكفي من الطمأنينة، وغسلت بعض العار ومسحت شيكاً من الذنب وأخذت شحنة من الثقة. وحيما تشرق أشعة الفجر، أحس أنه لا بد أنه سوف يطلع فجر عام في نهاية النفس المظلم الأسود الذي كنا نعبه.

هكذا كان للشاعر والشيخ «نجم وإمام» وحائط المبكى، الذي كان مقصداً للجميع في حوش قدم ذرفت الدموع في صمت حينما عرفت نيا وفاة الشيخ .. وكيف رحل عن عالم .. سوف لا ينساها أبداً. ■

قلب مصر المكلم

محمد عودة

قديراً ما وجدت نفسي مدفوعاً بالإصلاح داخلي قاهر. وفي ساعات متباعدة وغير مناسبة من الليل أو النهار إلى الحوارات المتنيقة والسلام المتهاككة والحجرات الضيقة الخائقة وإلى زحام وخليط من نماذج مختلفة ومتعارضة. مخالفة نقية أو مدعية مسمخة. ولكن يصنّبهم جميعاً ويمزقهم ويمتصر نفوسهم ألم لا يعرف حرقه

الكونشيرفى فى حفلات - أو جلسات -
 الشيخ إمام بالعبارات المنقومة التالية:
 إذا الشمس غرقت فى بحر الغمام
 ومسدت على الدنيا نور النظام
 ومات البصر فى العميون والبصائر
 وغاب الطريق فى الخطوط والندابر
 يا ساير، يا دابر، يا أبو المفهومية
 ما فيش لك دليل غير «عيون الكلام»،
 ولما بيدو أن عرق «عيون الكلام»،
 هذا «يمسك» إلى «سابع» جده فى تاريخنا
 بالمفهوم الشعبى، ويمتددة فطرة جبل الله
 أصلاء مصر عليها، ويطلب من القلم
 جولة رصد لما نأججه قبل إلقاء الضوء
 على دور فنائنا إمام عيسى برفقة
 شاعرنا هؤلاء نجم.

قالى أبعد ما يمكن الذهاب إليه، سطر
 فى فترة الألف الثالثة قبل الميلاد بالمعهد
 الإناسى الفرعونى على فلاحنا الفصيح
 وهو يفضح شذاعات اغتصاب أحد النبلاء
 أو العظماء لحقوق الغير، وذلك فى آيات
 بيتات من التعبير الحر الذى غمز به وإمز
 كل أغنياء العصر ومن إليهم أيضاً فى

احتكار الليرة والمتاع من دون جماهير
 الناس، وفى ذخيرة من تسمع شكاري
 فرعونية باللغة الهيراطوقية التى شهد لها
 المؤرخون جميعاً بالسبق الأولى فى الدفاع
 عن الحق وفى صوغ أول تشبيه لفكرة
 العدالة بالميزان لنتلمذ باستعارتها منا
 العقائد والأمم كافة فيما بعد.

ويمكننا أن نطالع فى كتاب «الفكاهة
 فى مصر» للدكتور شوقي ضيف (أقرأ:
 ٥١ سنة ١٩٨٥) عديداً من النماذج
 البراقة فى تاريخ مصر الفرعونية التى
 تهكمت بها مصر وسخرت من غزاة
 الفرس ولتى أصاب البطامة بدورهم
 كثيراً من سهامها عندما سخر أهل
 الإسكندرية من بطليموس الأول فلقبوه
 بالزمار - أوليتس - وعندما سلطوا على
 بطليموس الثانى أذع العبارات
 لمنااسبة زواجه من أخته، وسيشهد لنا
 الشاعر الروعى الأغرقي ثيوكريتوس
 (٣١٠ - ٢٥٠ ق م) الذى عسانا فى
 الإسكندرية أثناء القرن الثالث قبل الميلاد
 بأن المصريين شعب مكر، لأذع القول،
 فكه الروح، مما هو ثابت ومعروف.

فإذا انتقلنا إلى عصر الرومان وجدنا
 مقاومة مصرية ساخنة لهم بالتيكيت
 والتيكيت إذ تلقب القيصر قسيسيان -

بما هو قيصر!! - بلقب «تاجر السردين»،
 الذى لا يساوى ستة مليارات كما لقبوا
 قيصرًا مكروهاً آخر بأنه «النسنان
 المدلل الصفيو».

والوقائع تثبت أن هذه السخرية
 اللاذعة كانت تكلف المصريين ثمناً غالياً
 من قسوة ويطش الحكام إلا أنهم لم يكفوا
 عن إطلاق مسخوفاتهم كلما دعت
 الظروف، وإلى الحد الذى امتلعت فيه
 المحاكم الرومانية عن قبول مرافعات
 المحامين المصريين اتقاء سهام سخرياتهم
 من قضائيات!!

ونقفز بعد ذلك إلى فترة حكم العزيز
 الفاطمى وما ناله فى نسبة وحسبه من
 الغمز المصرى فى رسالة مجهولة للترقيع
 وساخنة للتقريع بهذه الأبيات:

إنا سمعنا نسباً منكراً

يتلى على المنبر فى الجامع

إن كنت فيما تدعى صادقاً

فاذكر أبا بعد الأب الرابع

أو قدع الأوصاب مستورة

وادخل بنا فى النسب النواصع

فإن أنساب بنى هاشم

يكصر عنها طمع الطامع



وهذا قليل من كثير!! ولما فى أيام الأيوبيين فسمعت على كتاب فى النقد السبائى للذئع بقلم ابن ممانى ضد استفحام واستخدم التركى قراقوش، ولأجل عروشه هزأه قد تهمت فيه كل مساخر للغة، وما كفى مصر كل المحسوس فى هذا الكتاب إذ ظهرت له طبعه ثانية مع اختلاف فى نوادر التفعيل القراقوشى بمليون الطرزال المنقوش فى حكم السلطان قراقوش، كما ظهر للسبوي أيضاً كتاب قراقوشى ثالث فى أواخر عهد المماليك للتوكيد التريكاتورى على تغيله الثقيل، وبذلك انتشرت أحوال هذه المضاعف للصنوعة ولا تزال، وإلى الحد الذى ذهب فيه بعض الباحثين إلى إرجاع أصل كلمة «كراكون» التى تطلق على جهاز خيال الظل إلى ذلك المنغل!!

وسجد للإمام البوصيرى (٦٠٨هـ - ٦٩٦) أيضاً قبل لوجه إلى التصوف ومن قبل ظهور «البردة»، فمادت سماها «الأوايد» فى هجاء ونقد لصوص المال العام «الذين يسرقون الضلال، ولولا ذلك ما لبسوا الحرير ولا شربوا الخمر، وإن من الكتاب طائفة أصبحت محسوبة على النساك والزهاد مع أنها تملأ بطونها بالسحت وتأكّل مال الأحماء، وأما القضاة فقد خانوا الأمانة وبردوا خيانتهم بتأويل القرآن والحديث، وللوصيرى هذا عدا

ما تقدم موال يثير فيه إلى مدى كفايته الذاتية علماً وأدباً ونظافة فى اليد بالنسبة لغلة كبار الحكام على أيامه، وفيما يلى من سخرياته:

رب للصاحبة عظيم الذوق يلف ألبم؟

ولألبم اللتين متصدر ومتعظم!!

يا رب، إن كان حرماني كما تلم

أمنن على أكون تيس بن تيس ألبم!!

ومع ظلام السنين السود للعصر العثماني بمصر سجد الإمام الراحل يوسف الشرييني كتابه الساخر عن «هز القوف» فى قصيدة أبى شادوف تصويراً لعمامة الفلاح المصرى وممانيته مما كان يصبه عليه العثمانيون وأحلافهم المماليك من جور وظلم، سواء من للكشاف - المدير - أم من الملتزمين وباجمعى الأموال والشرائب، أو من نظام سخرة «العونة» بتشغيل أهالى التريف مجاناً فى أراضي الإقطاعيين.

فإذا وصلنا إلى فخرة حكم محمد على الكبير وجدنا عند المستشرق الفولكلورى إدوارد ولسام لين بكتابه المشهور «المصريون المحدثون»، شعائلهم وعاداتهم، موالاً بتدوينه الموسيقى وألفاظه التى تشكو فى ثورية عباراتها الساخرة من فقدان العدل ورجاله أمام شكوى الأهالى من ظلم الباشا الذى استولى على كل أراضي البلاد ليوزعها على بلدياته ومحاسبيه من الشراكسة والمماليك وليظل هو المالك الأسير والتاجر الوحيد بالسعر المرسوم، ولا فيجد السباط وعمليات دفن الأحياء، وما هى عبارات الموال:

«عاشق، رأى، مبتلى، قال له أنت رابع أين

وقف قرا قصته بكم سوا الاثنين

راحو! لقاضى الغرام، الاثنين سوا يشكو

بكوا الثلاثة وقالوا حقاً راح فين!!

والمعنى واضح فى أن «الشمس» راح يشكو إلى «خائب الرجاء» فى عهد محمد على، وشهادة الجبريتى تؤكد لنا على «أن الناس كانوا يتلاقون فى دورهم من بعد صلاة العشاء ليتبادلوا التعلاتى ويرفعوا أيديهم إلى الله أن يهلك الباشا ويقطع أيامه!!»

ومنذ ذلك الحين العلوى سنكتسر وتكردد عبارات الصبر العظيم فى المواليل، وسيرصد السجل الفولكلورى منها مواليل تاريخية أخرى دلمعة بل ودلمعة مائل:

حكمت على السبع راح للكلب عند الكوم
لما صحنى الكلب قال له السبع صحن النوم
اسألك يا رب يا مجرى بهار العوم
ترجع السبع يخطر زى عاداته
وترجع الكلب ينش فى تراب الكوم

من غلب حالى بالورع «الشجا» ما «أجابه»
ولا التجشيش النبائه حتى فى مجابه
يا دنياه النوم ما خلتي عزيز ولا جاه
أين البلد يتكلم واللذ يتنهى
من غير ما شجى بلجى كل يوم مال جاه!!

أنا جمل صلب لكن علكى الجمال
غشيم مذاوح ولا يفهم فى كار الجمال
كار الجمال لو جمل، ما يتبعه جمال
حظى رمانى هذا اللى ما يصون قدرى
وصبحت تعبان قوى ويصلحوا بى عيال

أنا جمل صلب من قبل الخزام والكم
غير فى الزمان هذ حولى من الحصى والكم
ولبست توب الصفا ناقصه البدن والكم

وظلموني على السوق يشتروا فيه
وصبحت كالعبد موش عارف حماي كام
ثم تجيونا أيام الخديوي إسماعيل
فينجدني يلبي مطالب الشكوى لذوي قرياه
من الأتراك والشراكسة ويقايا الممالك
من عدم إساغتهم لطعم أنعام المصريين
«البلدية»، ويأنهم أصبحوا في غاية من
شوق التلصص إلي أصالة النغم العثماني
العالي، فلم يوان عن أن يصطحب معه
إلى الأستانة كلا من عبده الحاموي،
محمد عثمان، الشيخ يوسف
المتلاوي ليعلموا أصول التتريك النغمي
لحدا وإيقاعا ولفظا، وهنكا وزنكا،
بالأمانيات والحرلم مات ويا لا لا لي،
وليعودوا ويرفقتهم جوقة عزف تركية
لمواصله التشريب في مصر بكل ما
يؤثرى رضوان السادة بنغم التمديع، وهو
التشرايع، ونواعم التشهريمات، وتشديد
الفراس النغمي لأرواح العشق والغرام
ولتجاريح الضنى وعذابات السهاد،
ومساناة لوم الحزال! وبذلك انزعج
التتريك ومقتضيات أساليبه في العاصمة
الكبرى عدلنا وفي تواجبهما الصغرى
بمصر، وأصبح له بالتشجيع شأن وأى
شأن، وأما الفلاحون في قراهم فقد انكفأوا
على أراضيهم ليث شكوى الزمن الأغبر
في مواويلهم الحمراء والخضران وشحنها
بما في نفوسهم من الضر والأذى.

وحدث أن نشبت الثورة العربية
الوطنية في عهد توفيق فطش لها
عبدالله القديم بدوره الفعّال في تجميع
كل القوى بخطبه حول عرابي، وينكر
لنا المعسّاد في كتابه عن «ضرب
الإسكندرية سنة ١٨٨١، كيف كان
القديم يتابع أثر محمد عثمان المني
قيما يحبيه من التباي والأفراح ليخطب
في جماهيره بدلا من أن يتركهم له
ليدغدغ مشاعرهم بطراوة النغم
التخديري إياه في وقت الجد، وسيحدث

أن تتجج الخيانة في هزيمة عرابي، وفي
تصفية ثورته، وفي إطلاق أبواق التشجيع
عليها بأنها كانت «هوجة، هوجاء، ومع
بذل المكافآت والمنايا السخية للثورة
بالنذهب والأطيان والألقاب، وبالحرص
على إطلاق دفعات من المخدرات النغمية
في ميادين من عروض «المرح الخليف،
أو من «مقاطيق» التمهّل اللفظي التي
ظهرت يومئذ بغزارة في عمليات إنتاج
وترويج لثلاث شركات أجنبية في تسجيل
الإسطوانات، وبأصوات لحنجر لم تستع
أبدا من أن ترد في سمع السامعين:
«رخي السكارة إلی في ريحنا»، و
«عصفوري يا أمه عصفوري»، و «اللهي
المی في ذهبي»، و «من يوم ما عصفوري
العنة، دكان تهار لم يتقنى»، و «أنا لما
استلطف ما يهمني بابا»، و «هاتي لي
حبی يا نينه النيلة» (ولم القارئ قد
أدرك أنني ذكرت من كل منها شطرة
الغليون ولم استكمل ولو لفظ واحد من
سفالات التمدير...). وبذلك انفتح الباب
على الواسع لامل هذه المخدرات أو
المنومات في ألوان تغاير ما كان من نقد
صنوع ومن تسخيات عهد الله القديم
رحمة الله عليهما ألف رحمة.

لكن في مقابل هذا الوفاء المسرحي
والنغمي دخل الثنائي الوطني: بديع
هويي بالكلمة النوظفة ومسيد درويش
باللغة الوطنية بدءا من سنة ١٩١٧،
وتعاونًا مع محمد تيمور في تحقيق
وجود المسرح المصري القويم ليكون
بمناية منبر في للتعبير الوطني، وأن
يصبح عند اللزوم مستودعا لبارود ثورة
سنة ١٩١٩ ويومئذ انفتحت شهية مسيد
درويش الوطنية - بدءا من سنة ١٩١٧ .

وفي القاهرة - على تلحين صياغات
لبديع هويي في طائفة من استكشاث
الاستعراض وبعض الروايات من لون
ارتبط بالطابع الشعبي المصري الذي
تنسج للوطن وأماله به شحنات جماعية

من أمازيخ «التحفجية أهل اللطافة
والفهمومية، ومن ألمان الموظفين
والضباط والسقاوين والعرجية، وكل
فصائل الشعب العامل لا الخامل، وتضرب
هذا الإنتاج الذي أسهم فيه بهيتم
التوتسي أيضا بعمل حساب لأدوار أهل
الشوارع والجوارى والقرى والعزب
واللجوع حتى مستحويات المواطنين
سلامة، وأبو صلاح، وزعبله،
والزعبلاوي ليقولوا كلمتهم - لأول مرة -
في مجريات أمور البلد بلسان التعابير
المسرحية والغنائية.

وبالطبع لم يكن هيدا على الاستعمار
أو أعوانه، ولا على سدنة التتريك النغمي
في مصر أن يقبلوا من مسيد درويش
وصانعي منظوماته أن يجعلوا من
الموسيقى سلاحا تنويريا شعبيا ضد التبعية
والاحتلال والسرّاء والإقطاع، فقامهوه
بالفرجة وتصنيع الموسيقى «الأصيلة»!

وراحوا يسلطون أقلام الصحف التي
كانت تتلطف بلسان دار الحماية على
تأليفه وعروضها، كما أرسلوا أنابهم
ليوقظوا مثلي أعماله على المسرح بما في
أيديهم، وليتصاحروا بالاحتجاج على
الصغرية من الأتراك والمماليك، ومات
مسيد درويش فما خلفه يومئذ ضريب
للمعمل على بث التنوير والتعبيري من
إناعة الراديو التي أدارتها شركة ماركوني
لمصر تبعًا لوصايا وتوجيهات وزارة
الاستعلامات البريطانية، فالتشاهد والثابت
الذي حدثنا عه الكاتب الإذاعي الواعي
إيهاب الأزهري في كتابه عن
«الإذاعة في فناء الإنسان (اقرأ:
٤٨٣) أن قبول الإنتاج الغنائي في راديو
ماركوني كان مشروطا باستحباب
اللتح، وبأن يغلب فيه أسلوب المط
والطويل والتكرار ليكون الأجر على
مقدار ما تستغرقه الأغنية من دقائق،
وبأن تطو قيمة المغنى على كل من
مؤلفي النظم والحن، وبأن توضع طائفة



التونسي بأن يتفضلوا فيهرعوا إلى الدوار، ليأخذوا لأنفسهم دوراً أساسياً في توجيه سياسة البلاد واقتصادها على نحو ما جرى وكان.

ثم وقعت واقعة النكسة فتلقت كميات الرزق المصادرة في الأغاني، لكن الصياغات ظلت تعصم بتعابير التماسك الجمعي لتحقيق أمل آل «نحن» في تحرير الأرض والدأر للعرض، ولممارسة مهام السمرد والاستنزاف وبأن «أي دسمة حزن لا»، و «إنا فداكيون نفدي ولا نهون»، و «خلى السلاح صاحي، صاحي، صاحي، لكن الذي لوحظ واستلفت النظر يومذاك هو دخول ثلاثة روافد تبيرية في مجرى أنغام الفترة:

أولها رافد «التماسكين» في عمليات تحركهم الناجح بالنغمة العربية الخالصة من حجرة أم كلثوم «سودة الفداء العربي» في حلة سفرها الناجحة إلى مختلف العواصم الشقيقة لإنابات استمرارية الفعل العربي للوجود العربي للعال في ساحته الكبرى من المحيط إلى الخليج.

ورافد «الهروبين» الذين صدمتهم حادثة النكسة بقوة هشمت عظام أرواحهم، فلجأ بعضهم إلى التعامل بعوامات الديسكو في لغاته الأجنبية نفسها هروياً بأنفسهم من البيئة الوطنية، والتسبهم الآخر لاغترابه تغيم «اللاشعور» من أنفاس «العديوات» وحرقها مما هو معروف.

والثالث هو رافد «المقاومة الساخنة» التي نظمها نجم ولحنها الشيخ إمام في تجسيدات من النقد اللاذع مباشرة أو بالحوارية للامازرة اللازمة، ولكن مع الدعوة أساساً إلى تحقيق تحرير الأرض والإنسان معاً.

ومع تنفيذ معركة العيبر في يوم كيبور من عام ١٩٧٣ المجيد، راحت كل

من المحظورات في قانون المطبوعات لتضييق الخناق على المؤلفين ودق «يا مزكيا» بالتدريج الغنائي في مصر!!

إلا أنه مع توفر الإدارة الوطنية المثقفة بالإذاعة المصرية في شخص الأستاذ محمد حسن الشجاعى طوال السنوات من ١٩٥١ حتى ١٩٦٣، أمكن ضبط العمل الموسيقي وتوجيهه وجهة وطنية، فتمددت ألوان البرامج الثقافية وأمكن أن تظهر في الستينيات بوادر الأغنية السياسية في ألبان كمال الطويل ونظم صلاح جاهين ومن خلال حناجر تصدرا أصوات أم كلثوم وعبد الحليم حافظ مصحوبة بالكراليات، ويمرعاة توضيب أدوار لمشاركة آل «نحن» في الصياغات وفي الأداء، ومن إيقاعات وألحان دخلت عليها صناعات التوزيع الأوركسترالى والهارمونية، وتكتيفات من اللغز الخشبي والدحاسي، ولمرضوعات تجاوزت تماماً دائرة اللسد والهجر وإذلال النفس أو إطلاق ياءات اللداء المروجة إلى ضوء التعامل بتعابير احتضان معطيات الحياة اليومية لثورة ٢٣ يوليو في رنين من الصدق الجماهيري العام، وما لمكابر أن ينكر أبداً على ثورة ٢٣ يوليو أنها هي التي نادت من خلال حنجر محمد قنديل على كافة سكان القنصاعة والخص، وفي تعابير ساخنة ليبرم

الروافد الثلاثة تصب في المجرى الرئيسى للفرجة بالنصر، والتهاويل بالفوز، وبإقتناص أسرى العدو وقطع ذراعاه الطويلة، وببطولة الجندي المصري الذي رفع العلم ومسح الألم، وبقيمة السلاح والتخطيط العبقري و «عاش إلى فال الكلمة بحكمة في الوقت المناسب».

ولقد كان المتوقع أن يستمر هذا الانعاش «النفى نغمي» وانفتاح الشهية على تماسك وتآزر الحياة المصرية ومستقبلها المضيء. لولا ما حدث فجأة من التوسين القبيح و «المدعوم» على نصر أكتوبر بأن الذين قاتلوا كانوا «جنوداً» لم ترواه، والتوسين على الإنسان المصري نفسه بالإعلان المدعوم عن ضرورة «إعادة بناء الإنسان المصري» وكأنما كنا قد عبرنا ونحن مهودون!!!

والتوسين على ثورة ٢٣ يوليو بأنها كانت كيف وكيف وكيف في مقذوفات من مستوى الشائيم التي وصفت الثورة العربية من قبلها بأنها كانت «هوجة» هوجاء، ثم نكسة السراج عن تداول الرصيد الغنائي في إعلاء شأن الوحدة العربية، والعمل على فتح الباب الواسع لترويج مخدرات ما قبل الثورة من تدريكات «ما بدا يثقلني» التي احتضنت بعثها وترويجها كل الفرق الموسيقية لتعداد ١٩٢ قصراً وبيتاً للشافة الجماهيرية، وهذا إلى جانب الدعوة المكثفة لتفضيل وتداول الألوان الدنية من سذاجات الفن الشعبي الصوفي والدنيوي، وبالإضافة إلى إنتاجيات غريبة لبعض المشاهير من نماذج وملاهي «فانت جينبا» بأسلوب الهجاز الأمريكي، أو ما عرف «برقصه قمر ١٤» وباقى هذا المستوى فزالا. وقد أدى كل هذا الانهيار والاعتماد إلى ظهور ما أصبح يعرف بمشكلة الأغنية على حين كان الراقع الفني كله يتطلب ربط هذه المشكلة بأفاتها في شتى فروع الإبداع المصري

من سينما ومسرح وتشكيل وأشعار
للمسك بتلابيب كل مسببات للتضال
والإسفاف.

إلا أن الموقف لم يكن كله تأثيراً سلبياً
ورسوخاً لهذا التخصص، لأن اللون
الساخن من أغاني النقد السياسي للذاع،
ومن التثوير الفني لتمييز الخبيث من
الطيب، ومن إدخال الوطن طرفاً أصيلاً
في لواعج الحب وبذل الفداء مضت كلها
تمارس رولها في ذرات المثقفين
بالزيادة وبمضاعفة إنتاجها في طبقات
تم تجهيزها خارج الوطن، وذلك ظهر
الثنائي العظيم «إمام - نجم»
وحدهما فارسي صرخ وبتقديم أغاني
المقاومة والتثوير بالثمن المر
المعروف!!

ولقد لقي الشيخ إمام ترحيباً قوياً
من الذوق والعقل المصري لأدائه المفرد
في أشعار نجم بالموسيقى المتبدقة عن
مصادر شعبية، إذ إن مثل هذا النوع من
الموسيقى القومية يصدر قوى النفاذ في
مباشرة حمل رسالته إلى سمع المواطنين،
وبالتقدير الذي يجعل من فنانيتها لسان
الحال الوطني بذل من كسرة لهم التي
على القلب من صنيع «فدائي المهنة»
الذين يؤدي تفاسيمهم لذويهم إلى صدور
بطانات مبرنطة من القواعد والنظريات
التي تضرس السمع وتسددهي الإسفاف
بمسكنات الصداق. وفي هذا يقول لنا
الدكتور حسن حنفي بكتابه «قضايا
معاصرة» دار الفكر العربي سنة ١٩٧٧
«إن ألحان الشيخ إمام ليست عادية
تقليدية، بل هي ألحان شعبية أصيلة. إذ
تكون الأصالة بقدر ما يرتبط اللحن
بالأرض وبالتراث، وتكبدى عبقرية
الشيخ إمام في بساطة اللحن وطيبته
وصدقه وعدم تكلفه وافتعاله. ويكفي أن
يسمع الإنسان أوله حتى يردد بقيته من
تلقاه نفسه تبعاً لروحه المصرية، وهذا ما
يخصن أيضاً في الأداء إذ يعلى الشيخ

إمام لكل كلمة لحنها ولكل لحن أدائه،
فهو يعنى جيتاراً كما تلحن نساوتنا
الأموات، ويلط مع «الحلة الملعب» في
لحنه وأدائه، ويأسط مع ابن البلد في «يا
عم روق»، وإذا دخل الروم مصر وانكسر
الباب لأطل الشيخ إمام عبارة
«رايحين في النوم»، ثم إن اللحن الأساسي
لا يتغير عنده بتغير أوجه الأداء بل في
كل مرة يؤدي الشيخ اللحن نفسه بأداء
جديد يصدره وكأنما يسمعه الإنسان لأول
مرة، فهو يعيش اللحن من الداخل ويعيش
للحن فيه عيشة طبيعية، ويؤديه وكأنه
يقدمه لأول مرة.

وأما عن قدراته الموسيقية فإن
استماعي لثلاثة ألبومات من إنتاجه
كشفت عن أنه يتمتع بحنجرة تثير
غداي سليم القرارات لأمع الجوابات،
وعن أن أسطحابه لنفسه بحزف المرد
يدل على مهارة في تحريك ريشة
الضرب بحذق رشيق يخلو من الفزرة
والخريشات، ويكتسب في سلاسة يزخرها
إبداع ذاتي من ارتجالاته التي يملأ بها ما
عساه أن يوجد من أي فراغ زمني. ولنا
بعد أن نلتصم للتحريف على اتجاه مذهبه
في بعض للمخارات التالية من ريبزواره
القومي ونبدأ بما صدر مع حادثة الكسبة
من أغنية نافذة وساخرة بأسلوب الأديب
الأدبائي:

الحمد لله خُبطنا تحت باطننا
..... يا ما احلى رجعة ظباطنا
من خط النار
لا تقولى لى سينا ولا ميناشى
ما تخويتنا شى
ياستميمت أوتويس ماشى
شايلين أنفان
إيه يعنى م العقبة جرينا
والا فى سينا

هى الهزيمة تنسونا

إننا أحرار!!

وفي موضوع الكسبة نفسه لكن مع
الدعوة إلى تجهيز جيش شعبى قوى
للخلاص من عار الهزيمة، ومحتشاً
مناسبة موت جيتاراً نقطة بذلية ليقفز
منها إلى الاستنفار المطلوب:

جيتار مات، آخر خبر فى الراديوها
مافيض خلاص غير القنايل والرماس
يا تجهزوا جيش الخلاص،
يا تقبلوا ع العالم خلاص!!

وفي مجال فضح عمليات نهب المال
العالم يسمع كل من له أذنان:

ياواد يا ويوى يا مهلباتى
يا جبنة حادقة على فول حراتى
أسكك لسانك فاراد ولا
حسب الأبيج يا مبرراتى
شبوللى وأشليك

ما أنا برضه فرحت لك
وعند حضنور نيكسون فى برادر
عمر الانفتاح ذاع حذاء «الثنائي
الأعظم» للشارع المصري بهذه المقدوفة
الغنائية.

شرفت يا نيكسون بابا
يابتاع الووتر جيت
عملوا لك سيمه وقيمه
سلاطين القول والزيت... إلخ
وفي أفرح الميهور المجيد فى يوم
كيبور نكتت سعاد حسنى بطلحنه من
راديو القاهرة:

دولا ميين دولا ميين
دولا عساكر مصريين... إلخ
وفي رشاقة أسلوب الغزل البادى قدم
السنى فارس محمود رياض فى أحد
ألبوماته من نظم فؤاد نجم:-

٥ - فرج العنبري: حول سبيغة الموال
المصريين، مجلة الفنون، اتحاد النقابات
الفنية عدد مارس سنة ١٩٨٦

٦ - فرج العنبري: دور سيد درويش في تطوير
مسرحة الغناء، مجلة الفنون سبتمبر سنة ١٩٩٢

٧ - عباس محمود العقاد: الاحتلال الإنجليزي
وضرب الاسكندرية، كتاب اليوم دار أخبار
اليوم.

٨ - فرج العنبري: الموسيقى والإنسان، مكتبة
الشباب ٨، الثقافة الجماهيرية، هيئة الكتاب
سنة ١٩٨٥

٩ - إيهاب الأرمي: الإناسة في بناء الإنسان،
إقرأ: ٤٢٨، دار المعارف سنة ١٩٧٨

١٠ - فرج العنبري: للموسيقى والفناء في مصر
بالفسفرة من ١٩٥٢-١٩٨٠، الصح
الاجتماعي الشامل للمجمع المصري للمجلد
١٤ في الفنون والآداب، المركز القومي
للبحوث الاجتماعية والجنائية سنة ١٩٨٥

١١ - د. حسن جفلي: المثلثون وللشيخ إمام،
قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار
الفكر العربي سنة ١٩٧٧

١٢ - المحروسة للخدمات الصحفية
والمعلومات: مقتطفات نشرت في الصحافة
العربية في أسبوع: العدد ١٢٨ بتاريخ
١٩٩٥/٦/١٥

١٣ - جريدة الشرق الأوسط: رحيل الشيخ إمام
رائد الأغنية المعاصرة: عدد ١٩٩٥/٦/٨

١٤ - جريدة الحياة الدورية: رحيل هوميروس
مصر: عدد ١٩٩٥/٦/٨

١٥ - جريدة العالم اليوم: الشيخ إمام، عمر من
الفناء العظيم: عدد ١٩٩٥/٦/١٧

١٦ - جريدة الأمل: مجموعة مقالات وبحوث:
في عدد يوم ١٩٩٥/٦/١٤

١٧ - مجلة روز اليوسف: يصيح أمل بلدي
وغريم مافيل، عدد ١٩٩٥/٦/١٩

وسيعرف بالتالي أن أول اعتقال له
وللشاعر نجم كان في عام ١٩٦٩، ثم
أصبح كلامها ضيقاً على المعتقلات في
الأعوام ١٩٧٢، ١٩٧٥، ١٩٧٧، ١٩٧٨،
وكانت السبعينيات هي عقد المطاردات
والاعتقالات، غير أن ليك منها لم تكن له
عزيمة ولا توقف له نشاط إنتاجي قط، لا
في داخل للسجون أو في خارجها، كما
سنعرف أنهما كانا قد سافرا سوياً إلى
ببروت وباريس وبلاد المغرب العربي في
جولة فنية في المدة من عام ١٩٨٢ حتى
١٩٨٦ لإقامة مئات الحفلات العامة
المدفوعة أجرها ومنها ما تم في أشهر
وأكبر مسارح باريس، وهذا إلى جانب
قيامهما في باريس بتسجيل للنصيب
الأكبر من إنتاجهما على الإسطوانات
والشرائط. وسيلفت النظر بعد، أن جريدة
الأهرام قد حرصت في خبر وفاته بعدد
١٩٩٥/٦/٨ على الإشارة إلى أنه حاصل
على جائزة الإسطوانة البلاطينية العالمية
التي تهدي إلى الفنان الذي يجمع بأكبر
توزيع عالمي لأعماله الموسيقية لكن
للخبر لم يبين لنا من كان الأسبق:
الشيخ إمام أم المرحوم محمد
عبد الوهاب؟ ■

المراجع بترتيبها في السياق

- ١ - د. شوقي ضيف: الثقافة في مصر، لقا:
٥١، دار المعارف سنة ١٩٨٥
- ٢ - د. سليم حسن: أدب الفراعنة ج١ ط٢،
كتاب اليوم دار أخبار اليوم سنة ١٩٩٠
- ٣ - فرج العنبري: الشعب المصري موسيقياً،
المجلة للموسيقى، عدد أكتوبر سنة ١٩٧٤
- ٤ - وثائق مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة
١٩٣٢: الطبعة الأميرية سنة ١٩٣٢



حانتوب لاندوب في غرامك دوب
ياو خال ع الغد وشال ع التوب
يا حرام يا حلال ياو تيه ودلال
دوبنا نلقب واسه يا دوب حانتوب... إلخ
وأما في عشق التحلق بحب الوطن
فالتشائي هذه الأغنية على وزن المأثور
الفولكلوري يا نظره رخي رخي:
يا غسبريه روي، روي
لا تخطي على سطوحى
وسطوحى بطلع فسدان
والفسدان لايم فسدان
والفسدان طالع طالع... إلخ

ويتبقى بعد أن نتعرف على أهم ما
أوردته عنه الصحافة المحلية والعالمية في
مناصبه رحيله من أنه «هوميروس مصر»،
وأنه «صوت الحرية»، و «فنان الشعب»،
وبأنه غادر دنيانا «ملفوظاً في طرحة
بهية»، وبأنه «جسد شوق الفئات للشغوة
في الحرية السياسية والاجتماعية وفي
تقدم الحياة العربية»، و «أن صوته كان
أعلى من أي حزب سياسي أو إعلامي».



الشيخ إمام عيسى: آراء نقدية



هكذا عاش المفنسى

خيرى شلبى

قإنه لقد سر مزراح ذكى وبارع، ومصرى حتى للخفاق؛ ذلك الذى جمع بين الشيخ إمام عيسى وأحمد فؤاد نجم ذات ليلة عبقرية الصدفة ليلتقى صعلوكان فأتان كلاًهما فذ فى صمكته، فى جلونه، فى قدرته على الاستغناء، والاكتفاء بحد الكفاف؛ ليحدثا معاً ثورة فى عالم الغذاء وعالم السياسة قل أن يشهد لها التاريخ للعاصر نظيراً.

فى بيت قديم متهاك فى حارة «شق العرسة» المتفرعة من شارع «حوش آدم» - خشدوم - كان الشيخ إمام عيسى يسكن فى إحدى حجراته منذ سنوات بعيدة جداً

جداً، وعدد كل بسطة باب، لشقة لا تزيد عن حجرتين كلبتين يربط بينهما ممر يتسع لمرور شخص واحد، ومطبخ مثل تقفيسة اختصرت منها شريحة ضيقة للمرحاض، ولأن الطابق الأرضى دكاكين ومخازن تفتح على شارع «حوش آدم» وحارة خلفية متفرعة منه كحارة «شق العرسة»؛ فإن الطابق فوق الأرضى يحسب الأول، وهو عبارة عن شقة استأجرها أحمد فؤاد نجم - إضافة إلى حجراته الخارجية - لتقيم فيها المطربة عزة يافع حينما تزوجه فى أواسط السبعينيات تقريباً. فى الطابق الثانى شقة يسكنها محمد على، الذى كان يعمل عامل مصايغ قبل أن يقتنه صدقنا الأديب محمد جهاد الرب بأنه فنان تشكلى سوريالى يمكن أن يقدم المعارض وتتابع لوحاته بالشىء الغلائى. فى الطابق الثالث فوق الأرضى شقة يسكنها رجل حرفى عاجز البصر مع زوجة وزيرة عيال. فى الطابق الرابع والأخير حجرة ضيقة يسكنها الشيخ إمام، فيها سرير سفرى حديدى، ومشجب خشبى تكومت، عليه الهدوم، وخوان صغير جداً ملق «على بعض الأشياء» وعلى الحائط بين مسمارين تتدلى آلة المود للعتيق فى

البيت نفسه تحفة شعبية جذابة، تنشع جدرانها بالارطوية وزخم التاريخ المملوكى الذى لا يزال يشيع فيه عبقه العتيق. هو بيت مقسم إلى جزئين شأن بيوت العصر المملوكى كلها مع اختلاف فى الطراز والمستوى الاجتماعى: القسم المطل على الشارع وفيه المدخل إلى ردهة بلا سقف؛ إذا حوينا يساراً بمجرد الدخول من باب الشارع وأجهدا سلم لولبى ضيق من الخشب يصعد إلى غرفتين متقابلتين لكل منهما دورة مياه خاصة؛ ذلك هو السلامك، أو مقر الرجال وصنوفهم؛ فى الحجرة المطلقة على الشارع يسكن أحمد فؤاد نجم، وفى الحجرة المتقابلة يسكن رجل بزوجه وأولاده. أما إذا قطعنا الفناء الضيق إلى الداخل فإننا نصل إلى قسم الحرمك؛ وحيداً ندخل فى قبر مظلم فى ليل غطس، نتحسس الفراغ لكى نملك بدرابزين سلم خشبى متكلب مقلوب، ين ويتوجع فى جلبة نقض مضاجع الموتى، كل درجة تضل بدرجة محسوبة بدقة شديدة ليتفادى الصاعد أو الهابط خط رأسه فى اللكل البنائية إذ إن مساحة البيت دائرية؛ وهو مؤلف من خمسة طوابق قصيرة القامة؛ والسلام فى القالب تماماً، وللصاعد عليه يمر بنوافذ صغيرة

جرا به القبطي. وفيما عدا ذلك لا تتسع الحجرة لأي شيء آخر؛ فما بين حافة السرير والحائط شريحة تكفي بالكاد لاستنشاق الأنفاس بواسطة فتحة دائرية في أعلى الحائط فوق مفدة السرير تفتح على السلم. ولهذا فالشيخ إمام يفضل القعدة في شقة محمد علي. وكان الشيخ إمام في التاسعة من عمره حين جرى به إلى القاهرة من بلدة تدعى (أبو المرس) مركز الإبرشين، ليجود القرآن مهيباً لالتحاقه بالأزهر الشريف. ولكن استيطانه في حي الغورية ساهم في تحديد مصيره. ففي هذا الحي، في شارع «حوش آدم، بالذات، كان يسكن الشيخ الموجي الكبير، عميد عائلة الموجي؛ وكان أحد مشايخ الأزهر ذوى المهابة والسمعة الجيدة، يعشق الفن بكل جوانحه، فأصبح بيته مزاراً لكبار أهل الفن الثنائى : الشيخ درويش الحيرى والشيخ محمود صبح و الشيخ على محمود والشيخ زكريا أحمد وغيرهم من أساطين التلحين والغناء والتواشيح والابتهالات فى الثلاثة عقود الأولى من هذا القرن. وبعد رحيل الشيخ الموجي ظلوا أوفياء لذكراه وللمنطقة كلها. كانوا قد وقعوا فى أسرهما فأوجدوا لأنفسهم فيها

مراتع لسهر الليل لاستلهام الروح الشجى وممارسة الإبداع.

وقدّر للشيخ إمام عيسى أن يختلط بتلك الأجواء وأولئك الرجال فتشرب الفن على أديمهم، وحفظ ألحانهم وموروثاتهم التراثية. وكان قد اقتنع بأن يعد نفسه لقراءة القرآن مثل الشيخ محمد رفعت والشيخ أحمد لنأى، وبدأ بالفعل يمارس القراءة فى المساجد، فيطلى الاستحسان من الجمهور والمحترفين على السواء. إلى ذلك لم يكن يتردد عن الغناء فى بعض المناسبات والأفراح، فيجد الاستحسان أكثر. ولما كان هو نفسه مهالاً من عمق صميم فؤاده لاحتراف الغناء فقد تعلم العزف على آلة العود حتى أتقنها وأصبح واحداً من السبرزين فى العزف على العود. ثم التصق بالشيخ زكريا أحمد؛ الذى كان يسهر فى هذا البيت نفسه قبل أن يسكنه الشيخ إمام، ليغنى ويحلى ويراجع ألحانه ويجودها مهيباً لتحيظها لأهم كلشوم. أصبح الشيخ إمام واحداً من بطانة الشيخ زكريا؛ وكان أسرعهم حفظاً للألحان وقدرة على أدائها بدقة وتصرف وتجل؛ مما أعطى الشيخ زكريا فرصة تجريب الإحن على صوت غير

صوته يكشف ما يمكن أن يكون فيه من جوانب القصور أو التكامل.

آنذاك ارتفع صوت الشيخ إمام فى الحى والأحياء المجاورة؛ يدعو بعض الناس للسهر فى بيوتهم. وكان يحب أن يفخر ببلهم بأنه من بطانة الشيخ زكريا؛ فيقول لهم: «تعبوا تسمعوا أغنية أم كلثوم الجديدة التى حثفتها فى الحفلة الجاية؟». هم بالطبع يهبون. فيقسمهم للحن الجديد الذى لم يظهر بعد، فإذا به يشيع قبل أن تغنىه أم كلثوم. فبلغ الأمرام كلشوم؛ فحن جونها، فعانت الشيخ زكريا عباباً حاداً عرضت فيه بصوه سلوك جلالة وعدم أمانتهم، وطالبته بالقرام السرية. ولم يلك بحث الشيخ زكريا عن المنفذ الذى تتسرب منه ألحانه قبل اعتمادها؛ فبتر الشيخ إمام من بطانته ولغظه تماماً.

لكن ذلك لم يمنعه من ترديد ألحان الشيخ زكريا الشائعة لأنها كانت تعطى صوته حرية الانطلاق على مساحات كبيرة، ناهيك عما تصله من طابع حدائى يستميل قلوب المستمعين السحدين. وأصبح الشيخ إمام يمارس الغناء والتلاوة معاً، ربما فى القعدة الواحدة؛ إلا أنه ككتاب فى مطلع للمعة



المستديبات حيث دعى لتسجيل بعض الألحان لبعض البرامج.

ومنذ أن سكن الشيخ إمام في هذه الحجرة القبيحة بالجحر حقيقة لا مجازاً، تحولت شقة محمد على إلى قعدة خاصة له، كأنها مقر عمله الذي ينزل من بيته إليه كل يوم. وأصبح محمد على ورط من أبناء الحارة والشارع بمثابة بطانة له، يرجعون خلفه الترددات في الأغنيات التي تحتاج لكورس. وباتت هذه للقعدة مصدر سهولة لأهل المي، وكل زائر يحمل قطعة، من الصنف الجود. وقرينة

الشيخ إمام تلعب وتكون في إعادة بناء الألمان القديمة بأداء عبقرى حافظ بالتصرف والإضافات؛ ذلك أن الطاقة اللحنية الكاملة في الشيخ إمام كانت تنفس عن نفسها في تلوين الأداء حسب طرائق المغنين الذين ألوا هذه الألمان من قبل واستمع هو إليهم في طفولته وصباه؛ ثم يأخذ للجيد اللصاح من كل طريقة ليمزج منها أسلوباً خاصاً به فكانك تستمع إلى هذه الألمان لأول مرة سيما إذا عرفت لوازمها الموسيقية على العود قبل الغناء فهنا يتسلطن العود ويثبت في النغم القديم نكهة عصرية مشرقة طازجة تشعر ملتزمة الإحساس.

الحاسب سعد الموجي. أحد أحفاد الموجي الكبير، وعم الممثل نجاح الموجي، وابن عم أم الملحن الكبير محمد الموجي الذي أخذ اسم عائلة أمه، وزوج المذيعة الراحلة جملات الزبدي. كان هو الآخر من عشاق الشيخ إمام. وقد حدث أن التقى سعد الموجي صديقة بشاب خارج لونه من السجن، رث الثياب اسمه أحمد فؤاد نجم. كان يعمل محصلاً في هيئة النقل العام وأتهم بتجديد إيرادات الأيام بتهكم عليه بالسجن، وكان من محبي الغناء وكذا الأراجاز، وفي السجن تعرف على كبار الكوادر الماركسية فاستمع إلى مناقشاتهم

وتعرض الحرامن الطفولي كان يجد نفسه مضطراً لمجازاة القعدة والنزول على رغبة الرفاق في شرب بعض الكورس لزوم الترويق والسهولة؛ ومن المستحيل طبعاً أن يقرأ القرآن الكريم وهو شارب؛ فامتنع عن ممارسة الصلاة وقرع تماماً للقاء.

في أوائل الخمسينيات تقدم الشيخ إمام لاختبارات الإذاعة المصرية طالباً اعتماده كمطرب وملحن. كان رئيس لجنة الاختبار حافظ عبدالوهاب الذي اكتشف عبدالحميد وأعطاه اسمه؛ وكان في الأصل مذهباً من الزرعيل الأول ثم ترقى حتى أصبح مسؤولاً عن الموسيقى والغناء؛ له سطوة ومهابة. وحين مثل للشيخ إمام أمامه أراد حافظ عبدالوهاب أن يستعرض خيراته الموسيقية؛ فراجع الشيخ إمام في ضبط إحدى النغمات. الشيخ إمام فاجوسى؛ فرد عليه بغلظة كاشفاً جهله بالموسيقى، وأعطاه ما يشبه الدرس، الذي أبطله حافظ عبدالوهاب على مضض؛ لكنه أراد رد الإهانة فانتهاز فرصة تظهر صوت الشيخ إمام في كمة مفاجئة؛ فعرض به قائلا: «الفروض تبطل الحشيش يا إمام». فشرح الشيخ إمام في وجهه قائلا في فاجوسية غليظة: «مش حابيل ومش حا أغنى في الإذاعة بتاعك». ومنذ ذلك التاريخ لم يدخل باب الإذاعة إلا بعد أن دأبت شهرته في النصف الثاني من عقد

وأشعارهم؛ فنصحت موهبته الشعرية على نار هادئة؛ أصبحت مزيجاً من يهرم التونسي ويديع خوري مؤلف أغنيات سيد درويش الطائفية وغيرها؛ وعند خروجه من السجن كان قد ألف ديواناً كاملاً عن كرة القدم التي يعيشها ويمارسها في الشوارع الخالية؛ وإكراماً لموهبته عينه يوسف الصباغ في وظيفة كتابية في الفرع القاهري للاتحاد الإقريقي الآسيوي. وقبل سجنه كان متزوجاً وله ابنة لكنه انفصل عن زوجته، ثم استأجر غرفة في حي بولاق الذكور يأوي إليها آخر الليل؛ فلما أصبح يقبض راتباً شهرياً استقرت خواطره وبدأ يكتب أغنيات عاطفية حارقة، ويخبرها متضماً أن تبيء الفرصة ذات يوم ليغنيها أحد المطربين المشهورين. وحين التقاه سعد الموجي ذات لحظة عبقرية بتدبير من القدر البديع المرح دعاه للسهر معهم في القنطرة ليعرفه على الشيخ إمام فزما أعجبه هذه الأغنيات ولحنها.

دخل أحمد فؤاد نجم شقة محمد على؛ واستمع إلى الشيخ إمام فطرب له أشد الطرب. والأهم من ذلك أنه اكتشف حميمية المكان، اكتشف طبيعته الخاصة. وإذا تأهد سعد الموجي لانتصارات قال له أحمد فؤاد نجم إنه سيبيت هنا. وفي اليوم التالي رمى بمفتاح حجرته، ولم يعد إليها حتى هذه اللحظة.

كلاهما. نجم وإمام. لم يكن يعرف أن مسار الغناء في مصر سيحول على أيديهما إلى انتهاء جديد، وأنها سيعطيان المرحلة الراحة في مصر ما تحتاجه من غذاء يجدد شبابها وحيويتها، ويثبت أن الضمير المصري حي، لا وإن يموت أبداً، وأن قلب مصر النابض بالثورة سيظل كامناً في أعماق الحارة المصرية ينطلق منها إلى الشوارع المصقولة يستقبلها.

في البداية قدم أحمد فؤاد نجم للشيخ إمام بعض ما لديه من أغنيات.

عاطفية، فلحنها على الطريقة القديمة بنكهة عصرية، فأثرت القعدة اليومية بأحمان جديدة طازجة يسهل على القوم ترديدها، وقبأة انسحبت الأرض من تحت البلاد وزلزلت الحياء زلزالها بوقوع النكسة المشؤمة. انتصب مارد الغضب في صدور الناس، واهتزت المياه الراكدة في المجتمعات السياسية والأدبية والفنية، وبدأ أحمد فؤاد نجم يكتب أغنيات جديدة قلباً وقالباً، مختلفة تمام الاختلاف شكلاً ومضموناً عن الأغنيات السائدة؛ كلمات مستلهمة من الفولكلور المصري العتيق، ممسوسة بالدار الحارقة، ذات طابع سروريالى، وأحياناً هزلي، لا تشبه أي من أشعار ابن الهضاه أو جاهين أو الأبلهوى أو هجاب؛ يفضح فيها تخاذل الجيش، وغفلة الحكومة، والفساد السياسى الضارب في نخاع السفن.

الرأى عدلى أن أحداً آخر غير الشيخ إمام لو كان قد لحن هذه الكلمات لما استطاعت أن ترقى المنابر والسحب لتصل إلى أفئدة الناس في جميع أنحاء البلاد. فجأة أصبح في البلاد غناء حقيقى جاد رغم هزليته الشكلية الخادعة. فجأة وجد للناس ما يفتنون. وبين عشية وضحاها كانت شرائط الشيخ إمام تنتقل بين البيوت كأعظم الهدايا، وباتت الأسر والطوائف والمجتمعات تنبأرى في دعوة الشيخ إمام لإحياء الليالى، ليعيش الجميع في مناخ وطنى صادق شديد الحرارة، يتحول الجميع إلى مغربين في حضرتة، لكل يكشف في نفسه القدرة على الأداء، ولكل يستمتع بالأداء لأن الأنغام الحارة المبتوثة في الكلمات النارية تترجم وجدانه بكل ما يتوره من مشاعر جياشة فياضة.

ثم ما لبثت أحمان إمام - نجم، أن أصبحت ترجماناً للذواق السياسى والاجتماعى تراكمه بالانتقاد المر، والتحريض.

ولكن ما هو ممكن السحر فى ألحان الشيخ إمام، الذى جعلها تتكسر بين جميع طوائف الشعب انتشار النار فى الهشيم، بحيث ترضى جميع الأذواق وتخطب جميع الاتجاهات والمستويات الثقافية؟

إن الكلام وحده بالطبع لا يكفى لإحداث هذه الثورة، رغم بلوغه ذروة الإبداع والتجلى، ورغم استجلائه لروح الشعب. إننى أشهد مخلصاً أن أحمد فؤاد نجم شاعر مصرى عظيم ما فى ذلك شك؛ ولكن أشعاره كانت كالنار التى تحتاج إلى الوقود لكى تستمر مشتعلة لوقت طويل. وكانت موسيقى وألحان الشيخ إمام هى هذا الوقود.

كان الشيخ إمام وهو يلقى هذه الأشعار ويتفاعل معها على درجة عالية من الذكاء والألمعية، هو بالطبع يحفظ تراث سيد درويش كاملاً، إضافة إلى ما يحفظه من تراث المباشرة كافة الذين أثروا فى سيد درويش نفسه، وأكثر من أثر فى تكوينه من القدامى والمعاصرين فى الوقت نفسه هما الشيخ درويش الحريرى والشيخ زكريا أحمد كتركيب وجدانى، أما ألحان سيد درويش فقد أثرت فيه تأثيراً عقلانياً صرفاً، بواسطة الأسلوب الكاريكاتورى الذى اتبعه سيد درويش فى ألحانه.

لقد صرح لى الشيخ إمام - من بين عشرات التسجيلات التى أجريتها معه فى قعدلات خاصة بتجليات متعددة - أنه اكتشف سحر الكاريكاتير النغمى، الذى يعنى بتصنيف بعض الملاحم فى الصورة اللحنية البامه، لإحداث التأثير المطلوب؛ سيما وأنه تعرف على الكاريكاتير من خلال الأذن عبر أحمان سيد درويش.

ففى الكاريكاتير علو على الواقع المر، وإحاطة بتفاصيله الكثيرة مع تبخيسها فى عدة ملاحم مكلفة موسيقياً إلى حد

التصنف النغمى، تبرز فيج الواقع - لا فيج الفن - من ناحية؛ وتفتح عين الانتباه عليه من ناحية أخرى؛ وتعرض المستمع على الثورة عليه من ناحية ثالثة.

فإن الكاريكاتير - فى أى مجال فنى - هو أشد الناس إحساساً بسلامة المقاييس الطبيعية للأشياء وللنفس؛ وتصنيفه للملاحم المعنوية يقوم أساساً على هذه القدرة التى تمكنه من إبراز المفارقة لتسريب المعنى الموجب به.

الكاريكاتير اللامح يشى بقلب كبير اتسع لكل الهموم والآلام فإذا هو قد حول هذه الهموم والآلام من نوع للحزن المؤدى إلى الاستسلام والخور، إلى مصدر للورى ومنفذ للتفكير السليم، إذ إنه يضحك أولاً على الأوضاع المعقولة والملاحم الشوهادى فتجانب سبب الحزن؛ يصور القلب من الكدر؛ يصير العقل أكثر إدراكاً وتفتحاً.

بالكاريكاتير نقل سيد درويش الألمان من التطريب إلى التحيير. وكانت هذه النقطة تعتبر ثورة فى الفناء المصرى أن سيد درويش قد استبقى هذا الكاريكاتير من الألمان الفولكلورية المصرية بعد أن قتلها وطورها وجعلها أسلوباً وأصياً متكامل الأدوات.

وبالكاريكاتير أيضاً أحدث الشيخ إمام الثورة الثانية، حيث نقل الألمان نقلة أخرى؛ احتفظ بالتطريب كأساس للبهجة لا بد منه للوصول إلى قلب المستمع أولاً وقبل كل شيء؛ لا بد من الأسس والإمتاع. ثم احتفظ بالتحبير كضرورة تفرضها طبيعة الكلمات التى يلحنها. ثم أضاف إلى ذلك عنصر التصوير والتشخيص. فاللحن عنده ليس مجرد تنعيم للكلام؛ أو البحث عن معادل موسيقى لمعنى الكلمات؛ بل هو إلى ذلك صورة شعبية، اللحن فيها يتضمن طاقة أداء تمثيلية درامى. لقد وضع عين الكاميرا - وهو



على لسان الحاروي بيانًا من أخطر
البيانات السياسية:

البلبي بلبي بلبي

قال لك إيه

دى شره عجيبة من تركيبه

بلدى يا بلد البلبي بلبي باه

قال لك إيه ؟ قال لك آه

شوف يا مواطن

شوف يا أمير

واسبق شوقك بالتفكير

ناس ببقرولوا المرف بير

وادى البيير وادى غطاءه

والبلبي بلبي بلبي

والبلبي باه

قال لك إيه ؟ قال لك آه

قال لك أكل الفول ببقوت

قال لك حشو المعده بموت

قال لك صهين قال لك فويت

كل دا كذب الناس كاشافه

زى ما كشفوا البلبي بلبي باه

أى مواطن يا ولداه

زاده الفول.. لازم تلقاه

عنده البكرياس بطلان

والإمساك فوق الإسهال

عنده الزهقه عنده الدوخه

عنده أنيميا عنده عيال.. للبح .. إلخ.

تسمع هذا البيان للشعبى الصارخ
بالأحان الشيخ إمام فدرى للسامر
السياسى كاملا؛ وإذ يستدعى هذا السامر

فى الذككرة سامر الحاروي النصاب فإن
المفارقة سرعان ما نهز القلب نملأ الصدر
بطاقة هائلة من المرح يحلو معه الانتقاد
والتمرد على رعى بحقيقة الأمور، سيما
وأن لحن الشيخ إمام يستدعى فى ذهن
المتسمع صوت الحاروي، بطريقته المبالغة
فى النصب بكلمات كبيرة ينطقها بأهمية
ورفخامة بهتف التأثير على العامة؛ هذه
الفخامة التى تتحول فى اللحن إلى نبرة
سخريه زاعقة، حيث ينكس اللحن على
حروف بعينها وكلمات بعينها وجمل
بعينها يجسد بها طريقة الحاروي بالضبط،
ويعكس بها - فى الآن نفسه - نبرة
الخطاب السياسى الكذاب المخال. فاللحن
لكى يؤدى على الوجه الأكمل لابد
للمصوت الذى يؤديه من طاقة تشيلية
فكأنه يمثل سفديا، أو يغنى ممثلا؛ لأنه
بدون هذه الزنوش والظلال الضرورية لا
تكتمل الصورة الدرامية الغنائية الأصلية.

فص على ذلك معظم أغنيات الشيخ
إمام، التى تنبئ لكل حال لنوسها وتتهل
من بحر المشاعر القومية الصاخبة فى
الشوارع والحارات والحدائق العامة
والقطارات والحافلات.

والشيخ إمام لم يستغنى من سيد
درويش وحده فى البراعة للكاركاتيرية
الموسيقية، بل استفاد من مصدرين
آخرين مهمين؛ أحان الشيخ زكريا أحمد
الذى قامت على كلمات كاركاتيرية
لهيوسم التوفيقى، مثل لحن: حاتين
يارينى ما رحشش لندن ولا باريس،
ولحن يا صلالة الزين، ولحن البرسطمى،
ولحن بنابوتى سف المال، وغير ذلك من
أحان شهدت بمبقريه زكريا أحمد فى
التجسيد للكاركاتيرى الذى نبه إليه الرائد
سيد درويش.

المصدر الآخر الذى استلهمه الشيخ
إمام هو فن الشطار والخياريين
والصعاليك والحرافيش؛ وهو فن - سواء
كان غنائيا أو حكايا أو رسوما على

الضرب - فى صوت اللحن - وهو المشع
بالضوء - فأصبح المتسمع يرى الصورة
فى اللحن رؤية العين.

فى أغنية: [البلبي بلبي باه] - على
سبيل المثال - يتخيل الشاعر صورة
مصرية صرفة، تعرفها شوارع مصر
وحوارها جيدا، تلك هى صورة الحاروي
النصاب، الذى يجمع حوله سامرا،
ويروح يوهم الناس بأن لديه قصائد
خارقة على تمزيك الأشياء وتحولها،
حتى يخدعهم بمسول الكلام، ومخاطبته
لجميع الأمراض الشائعة فيهم، عن
طريق أعراسها التى يذكرها لهم: «تقوم
من النوم تلاقى نفسك فى حالة كذا
وكذا.. تأكل التقمه فيحدث لك كيت
وكيت.. تنام مع زوجتك فيعثرورك
الضعف.. الخ الخ.. ثم يزعم خلال ذلك
أن الشفاء التام قد جاءهم، وفى النهاية
يتضح أنه يريد أن يبيع لهم شرية الدود؛
وهى بالطبع تليفية لا علاقة لها بالحب
المهم أن جميع الناس يعرفون هذه النهاية
بأدى ذى بدء؛ ومع ذلك يقعون للفرجة؛
ومع ذلك يشتررون الشرية التى يدركون
سلفا أنها لن تفيدهم فى شيء؛ ذلك أن
الناس فى بلادنا ضعاف أمام أى حديث
يتناول أوجاعهم.

قام الشاعر للعبرى باستخدام هذه
الصورة فى غرض سياسى، فوضع
الماسة والحكام فى موضع الحاروي، وقدم

والجهات المنازل - لا يعرف التهامي المنطقي، ولا أسلوب المحاورات السياسية الدبلوماسية، ولا التدقيق والجمالة أو اللف والدوران، إنما يخترق قلب الموضوع مباشرة، ويدون مواربة. إن الإلهام عندهم أصدق من التفكير المنطقي للترتيب، والسليقة أقوى وأسرع من أن تتفكر، والدفقة الشعرية للباشرة أشبه بطاقة الرصاص التي تصيب الهدف مباشرة.

ولهذا فإن أحيان الشيخ إمام يكثر فيها - للتجوين، البلدى الزاعق؛ وهو أحياناً يقطع للذمة بشجرة إسكندرية، أو شجيرة فخرانية، أو صوات امرأة تكلى، أو سحرة هرة ملجأة: «دهأو! مثلاً... إلخ.

لقد لحن الشيخ إمام لأحمد فؤاد نجم وحده أكثر من ثلاثمائة أغنية كل لحن منها يناطح الآخر ويعتبر موضوعاً للدرس قائماً بذاته، ناهيك عن ألسانه لفؤاد قاعود ونجيب سرور ونجيب شهاب الدين ومحمد جاد وماجد يوسف وغيرهم. وإذا كان صوته قد خفت مؤخرًا نتيجة للخلاف العاد الذي نشب بينه وبين فؤاد نجم؛ وإذا كان نجم قد أزدراه أحياناً وقدم أشعاره نفسها - التي لحنها الشيخ إمام - لمثنين: جدد لم يعرفوا بعد ذلك اللفظ اللحنى ولا دراية لهم بمحورى هذه الأشعار، فإن الشيخ إمام قد دخل الجردان المصرى دخول جبار مقتدر؛ ولئن تطلع هذه الألسان الصبغانية الهزيلة فى زعزعة أحيان الشيخ إمام الراشحة الجبارة كالهرم كجبل المقطم؛ سيما وإن كل مخفق فى مصر يمتلك على الأقل عشرين أو خمسين أو مائة شريط بصوت الشيخ إمام. أنا شخصياً أملاك مكتبة كاملة، استكملت نوافضها من مكتبات الأصدقاء وما أكثرها. ورغم أن المناسبات التي قيلت فيها بعض هذه الأناحي قد زالت؛ فإن الاستماع إلى الأناحي فى حد ذاتها متعة كبيرة جداً، وسوف تبقى هكذا إلى أمد بعيد. ■

الشيخ إمام لماذا تعثر مشروعه؟

يوسف القعيد

ق .. كأنه كان على موعد مع يونيو. فى هذا الشهر كان الميلاد، وفيه أيضاً كان الموت. ولكن ما أبعد المسافة بين التارخين.

فى الخامس من يونيو (١٩٦٧) كان ميلاده الفنى. رغم أنه غلى قبل هذا التاريخ. ولكن الغناء يختلف عندما يكون المعنى خارجاً من رحم الهزيمة. مغنياً تحت مظلتها. ويدون هذه الهزيمة المدنية ما كان يمكن للشيخ إمام عيسى أن يحفل هذه السكينة فى قلوب الناس وبهذه السرعة العجيبة.

فعلى الرغم من أن ميلاده الحقيقى كان سنة (١٩١٧) أى أن الهزيمة جابت مصر فى الخمسين من عمره. وعلى الرغم من أن روائى روسيا القيصريّة تولستوى يقول: إنه بعد من الخمسين فإن كل صباح يحمل معه موت جزء من الإنسان إلى أن يموت كله فى النهاية.

يبدو لى أن الرجل كان يصير على أن ترتبط معظم تواريخ عمره بتلك الأيام الساخنة. فالميلاد كان فى يوليو والرجل كان يوم السابع من يونيو سنة (١٩٩٥) عن ثمانية وسبعين عاماً.

فسمعه قبل أن أراه، وصلى صيته القوى قبل أن ألتقى به وأتذكر أننى فى المرة التى سمعته فيها لأول مرة. كنت أتجول على سور الأريكة قبل إزالته من مكانه الشهير، والذى كان جزءاً من تاريخ مصر الحضارى والثقافى. ومن راديو صغير كان صوته كبيراً وهو يقول: جيفارا مات. آخر خبر فى الراديوهات لاطنطنة ولا إعلانات.

حتى الآن لا أعرف المحطة التى كانت تذيع هذا الكلام. وهل هى محطة أجنبية أم محلية.. عموماً الدولة المصرية فى ذلك الوقت لم يكن هناك ما يمنع من أن تذيع أغنية عن جيفارا.. بغنيها الشيخ إمام عيسى.

بدأت السؤال عنه والبحث عن الأماكن التى يغنى فيها وما إن تعدد موعد خطبة أحد الأصدقاء وعرفت أن الشيخ إمام هو الذى سيغنى المحفل حتى حرصت على الحضور كان الخطيب يسارى وكانت الخطبة من بذات اليسار المصرى وكان الدعا قلب يسارى معروف.. وعموماً كانت مصر فى ذلك الزمان كلها يسارية ذلك أن وصف اليمين كان يسارى الخيانة فى بعض الأحيان.

ذهبت إلى هناك مبكراً كى أحظى بالجلوس فى أقرب مكان إليهم.. كنت أتصور أننا ستكون فى مكان ممتع إلى حد ما، وأنه سيجلس فى جزء مرتفع، بينما نكون نحن على كراسى. وما أن وصلت وجاء المطرب حتى اكتشفت أن الصورة مختلفة عن الذى تخيلته.

كنا نجلس فى صالون صغير والشيخ إمام لم يأت بغيره. كان معه أحمد فؤاد نجم، وكان معهما شخص ثالث



عرفت فيما بعد أنه الفنان الطقائي محمد على.

كان الوقت صيفاً ومع هذا كان الشيخ إمام يلبس بدلة كاملة سوداء وتحته قميص أبيض وربطة عنق غامقة اللون. لبس سهرة محترمة وعلى الرأس طاقية لونها من لون البدلة نفسه.

كانت على عيني نظارة طبية سوداء رغم أن الوقت كان ليلاً ونحن في عز الصيف وفي داخل بيت. ولم أكن في حاجة لأن أعرف أنه كيف، لأنه عند دخوله إلى الشقة كان محمد على يمسك بيده اليسرى. أما اليد اليمنى فكان فيها العود، وكان أحمد فؤاد نجم يفسح لهما الطريق بصوت مرتفع قائلاً:

- يا ساتر.. انتفض يا مولانا.

هكذا بدأ الثلاثة في ذلك المساء البعيد من سنة (١٩٦٩). أيام حرب الاستنزاف ضد العدو الصهيوني الذي يحاولون فرضه الآن حليفاً وصديقاً، رغم ألف التاريخ والجغرافيا والمآسي والحاضر والمستقبل لدرجة أنني أتساءل: استنزاف من؟

الشيخ إمام كنت قد استمعت إلى صوته من قبل، ومحمد على كان اللقاء الأول معه. وأحمد فؤاد نجم لم نكن قد عرفنا عنه سوى صدور ديوانه الشعري الأول ضمن مشروع الكتاب الأول الذي

كان يصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وكان عنوان الديوان: «صور من الحياة والسجن».

أذكر أنها كانت أشعاراً فيها رصد لما رآه الشاعر ببينه وسمعه بأذنيه ومر به في حياته. خلال فترة قصاها في للسجن. وكانت هناك مقدمة للديوان أذكر أن صاحبها هي للدكتورة سهير القلعawy، شفاها الله من مرضها وأعادها إلينا.

لم يكن في هذه الأشعار سوى تصميم صاحبها على ألا يكتب سوى ما يمر به شخصياً، وما مر به من أحداث عمره. سواء في الحياة العادية أو من خلال تجربة السجن التي كان قد مر بها.

الغريب والمصيب في أمر نجم أنه لم يجد طبع هذا الديوان ضمن أعماله الشعرية بعد ذلك، وكأنه يريد أن يلغيه من عمره الفني ومن إبداعه الشعري. مع أن هذا ليس من حقه.

أتذكر أن هذا الديوان كان فيه إعلان أو إشارة إلى أن نجم سبق وأصدر ديواناً عن أحد الزواوي بعد أن فاز بالدورى في أحد السنوات. وهذا الديوان أيضاً لم يجد نجم إصداره. ولم أسمع أحداً من عشاقه يتحدث عنه وكأنه شيء سرى بخجل منه. أو يهاب الحديث عنه أو لا يحب أن يذكره به أحد.

ومحمد على كان يلبس في ذلك اليوم اللبدي جلباباً أبيض مع أنه خلعه بعد ذلك ولبس بدلة كاملة. حتى ربطه العنق ولم يخلعها، ثم رسم بعض لوحات الفن للطقائي.

كان جرح الهزيمة (سميت في أدبيات ذلك الزمان النكسة) مازال طرياً في حبة القلب. وكان العطب الذي بدأ

يصيب الروح ضخماً على من كان مثلي يرى في نموذج يوليو حلم عمره كله. وكانت أشعار ديوان الجرح الغائر تتحرك فتدلم القلب والنفس والروح.

كانت مصر في حالة سُميت في ذلك الوقت: النقد الذاتي أو المراجعة أو إعادة البناء وكلها تمت في إطار المشروع العام وتحت مظلة الزعيم الذي بدا لي في ذلك الوقت متعصباً ومنهكاً، وكأنه يستأذن منا في أن يبدأ رحلة النهاية أو رحلة الرجوع إلى الخلف أو نوبة الرجوع الأخيرة.

هذا المناخ نفسه كان شهادة ميلاد الشيخ إمام الذي شكل كياناً فنياً واحداً مع نجم. من الصعب الحديث عن دور لأحد منهما منفصلاً عن دور الآخر. لقد ذابا في كيان واحد وأكبر جريمة ارتكبتها الآن هي محاولة تغليب الكلمة على اللحن أو إعطاء الأداء دوراً على حساب التأليف.

لقد غنى الشيخ إمام عيسى لشعراء آخرين غير نجم منهم شاعر فلسطين الشهيد توفيق زياد. وشاعر السامية المصرية زين العابدين فؤاد. وفؤاد حداد. وفؤاد قاصود. ولكن يبقى مشروعه الفني مرتبطاً بالغناء مع نجم فقط. وهذا هو الأساس والقاعدة التي لا ينفيها أي استثناء.

كان هذا الكيان ابن اللحظة. جزء من ذلك الزخم الذي خرج من رحم هزيمة يونيو التي قدر لها أن تكون نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى في تاريخ مصر.

رحلت أرقبه وأتظر إليه وأأمله في هذا الوقت الذي يفصل بين حاضره وبداية الغد. رجل كفيف ومطرب يخنى فيحول أحلامنا إلى غناء عذب جميل يجلسنا نتعالم طرماً مرة إلى ناحية الشمال وأخرى إلى ناحية اليمين. رجل

قادر على أن يغنى حتى مانشات
الصحف اليومية.

كنت أتصور أن التكيف يتعامل مع
الدنيا بأذنيه وإسنانه وحواس الشم واللمس.
ولكن في الجزء الأول من السهرة كان
الشيخ إمام يرى. ولكن من خلال
بصيص صادر من القلب. هنا لا بد من
تصديق ذلك التفريق بين البصر
والبصيرة، وأنا إن أعود إلى لسان العرب،
لأول بقى للعرب لسان في هذا
الزمان العصيب.

من أجل معرفة الفارق بين هذه
الكلمة وتلك، ولكن الشيخ إمام كان قد
حرم من البصيرة تلك القدرة الفريدة
على قراءة كل ما لا يصل إليه البصر
العاث.

في البداية كان الغناء، وبين الرسالة
الأولى والثانية كان العشاء، والأغاني
التي قدمت كانت بناء على طلب
الحاضرين والحاضرات، كانت الطلقات
متنوعة وكثيرة. والاستجابة لها أسرع
وهذه الطلقات كلها لم تخرج عن نتاج
التيان الثني إمام / نجم.

خرجت من اللقاء الأول والسهرة
الأولى التي استمعت فيها إلى الشيخ
إمام وهي السهرة التي تكررت بعد ذلك
كثيراً، خرجت ولدي إحساس أنني أمام
أمل كبير في إثناء المصري والعربي.

في الليل البعيد تركت البيت الذي
أقيمت فيه الحفلة وكان من بيوت وسط
القاهرة، وسرت على قدمي إلى وحدتي
العسكرية على أطراف منطقة وسط
المدينة كانت الوحدة هي مستشفى غمرة
العسكري العام.

كان انصرافي بعد منتصف الليل
وفي عزوبة وهدوء وجمال القاهرة ليلاً
رحت أقارن بين الشيخ إمام وخالد

الذكر سيد درويش. كان الدكتور
لويس عوض قد كتب في الأهرام
طارحاً هذه المقارنة من باب أنه يتوقع
أن يكن الشيخ إمام سيد درويش
معاصر لنا وكتب الدكتور فؤاد زكريا
في مجلة الفكر المعاصر مقالاً عن الشيخ
إمام كان فيه المعنى نفسه الذي لا بد وأن
ينفع إلى الخنن حالة من المقارنة
المشروعة. كلاهما يحمل لقب شيخ.
وعند كل منهما صورة بالعمة والكاكولا.
وسيد درويش أتى إلى القاهرة من
الإسكندرية والشيخ إمام أتى من قرية
أبي النمرس القريبة من القاهرة. وكانا
على موعدين مع حادثين مهمين في
تاريخ مصر. الأول كان موعد مع ثورة
(١٩١٩) والثاني جاء على موعد مع
الخامس من يونيو (١٩٦٧). وللتداعيات
التي جاءت بعدها من تصفية أكبر
ثورة في مصر في القرن العشرين
والقضاء على منجزاتها وكان الوقوف
مع هذه الثورة ومحاولة منع ضربها
هو المشروع الكبير للشيخ إمام
حيسى.

سيد درويش وإمام عيسى وصلا
إلى الغناء بعد ترتيب القرآن الكريم. عند
تناول الطعام أدركت أن هناك تشابهاً آخر
بينهما. وأنا لم أر سيد درويش وهو
يأكل ولا حتى في المنام. ولكن سمعت
عن شبق الحياة. الذي يبدو أنه خطف
عمره وهو في سن صغيرة.

كان تناول الشيخ للطعام فيه هذا
الإقدام على الحياة، وحبها ومحاولة
الحصول على أكبر قدر من متعتها وكانت
ضحكات النساء الليليات الجميلات تثيره
وتعطى بأكثر قدر من اهتمامه. لم يكن
يرى ما أراه من الملابس السوداء التي
تلمع في الليل. ولا هذا الكم من
الأمانيات التي تصيف إلى جمال المرأة
جمالاً جديداً.

أثناء الغناء أحضروا قحماً مشتعلاً
وشيشة ومعللاً، وكانوا يقدمون البسب
للشيخ وهو يغنى وربما كانت من المرات
التيالة في حياتي التي أشاهد فيها النار
وهي تشتعل في حجر المصل لفترة
طويلة من الوقت. كان الغناء والتدخين
يتناوبان بصورة منتظمة تماماً.

طعام ومزاج وغناء وحب الحياة.
هكذا كان سيد درويش. وهكذا يكن
إمام عيسى لا أقصد أنهما كانا صورة
طبق الأصل. فقد كان سيد درويش
مبصراً وإمام كفيفاً وسيد درويش
ممنى وهو في زهرة العمر والشيخ
إمام وصل إلى الثامنة والسبعين من
العمر.

إن وفاة سيد درويش مبكراً خلقت
حالة من الإجماع الوطني والشعبي
والإنساني. على قيمته الفنية جعلته فوق
أي نقاش. إن الذي يرحل عن الدنيا
ويخل لنا مكانه. نبدأ في الحديث عنه
كما لو كان مقدساً لأنه قدم لنا أعظم
بطولة يمكن أن تقدم. ألم يترك لنا
الساحة خالية تماماً.

سيد درويش هو ابن السنوات
الأولى من هذا القرن. في حين أن
الشيخ إمام ازدهر في الربع الأخير من
القرن العشرين. وإن كانت السنوات
الأولى في فترة التجاز فإن الربع الأخير
كان زمن إعادة النظر في هذه الإنجازات
كافة.

والشيخ إمام غنى اللون وللقصايا
المهمة فقط في حين أن سيد درويش
طرق كل الأبواب العاطفية والوطنية
والمرحج الخائى. هل أصل إلى الجانب
الصعب في المقارنة وأقول إن الفارق
الرئيسي بين الرجلين أن أحدهما كان
مبدعاً في حين أن الثاني وقف على
إلحاح بين المؤدى والمبدع؟

المشكلة أن هذا المشروع لم يصل إلى الناس. فلماذا لم يصل؟
وهل كانت هناك عيوب في المشروع نفسه؟

يخيل إلى أن مشكلة الشيخ إمام أن فنه ارتبط بمرحلة معينة. وأن غذاءه انحصر داخل تيار معين وفي قلب مجموعة من الناس. فقدت قدرتها على التأثير. كذلك لم تكن هناك نقلات فنية ومراحل تطور جوهرية وربما كان السبب الجوهري هو انهيار الكيان الفني (إمام/ نجم وذلك بعد الفرج الأول من مصر ودخول أموال العرب على الخط مما أفسد الرمز والدلالة).

أيضاً لابد من القول: إن الجيل الذي حمله في حبه القلب كانوا شباناً في أواخر الستينيات والنصف الأول من السبعينيات وهذا الجيل سرعان ما تنهض وتتناثر وأغلبه هاجر من مصر وتركها ولم يعد أغلبهم إلى مصر.

هل أغفى الإذاعة والتلفزيون من المسؤولية؟

كانت هناك مقاطعة شبه دائمة وثامة ونهائية لإمام ونجم. كانت هناك شبه محاولة لتقديم فنه في زمن عبدالناصر. ولكنها تفرقت في أخريات أيامه وانتهت تماماً في أيام السادات.

وتصل نجم وإمام إلى ظاهرة خارج مؤسسة الإعلام الرسمية، وإن كان ذلك قد أعطاهما شرعية التواجد في عقول المثقفين، فقد حرمت من الوصول إلى الجماهير العريضة.

ربما كان السبب الجوهري الذي أدى إلى ذبول الظاهرة هو اختفاء السادات من المسرح المصري بصورة مفاجئة. وقد أدى هذا إلى انهيار الكثير من مظاهر معارضته، ومن ضمنها هذا الكيان الفني الجميل: نجم / إمام. ■

العزاء يوم شم النسيم الذي يترك كل المثقفين القاهرة ويرحلون عنها إلى الإسكندرية والريف والمصايف الأخرى. وقد يكون يحيى حتى قد انسحب من الواقع الثقافي قبل رحيله بفترة. ولكن ماذا عن عبدالفتاح الجمل. الرجل الذي أعطى جيلنا الفرصة ولولاه ما كنا أصلاً.

كان من الصعب في عزاء الشيخ إمام أن يجد الإنسان موضعاً لنقدم. كان الزحام شديداً. وكان هناك ركن كامل من القاعة مخصص لجلوس النساء اللاتي ليسن الأسود الغامق.

عندما دخلت القاعة وجدت أمامي طابرين يتقبلان العزاء؛ طابوراً طويلاً من الرجال يقف فيه أحمد فؤاد نجم وصلاح عيسى ومحمد علي وزين العابدين فؤاد وعدد من أقرائه لا أعرفهم. وطابوراً مقابل من النساء تقف فيه فتحية العمال وشاهدة معتد وفريدة النقاش. وأعتقد أن النعي الطويل المنشور في الأهرام باسم القوي الوطنية المصرية لم تكن في آخره العبارة الشهيرة: ولا عزاء للسيدات.

قد يكون السبب في كثافة الحضور النسائي. أن الشيخ إمام لم يكن متزوجاً حيث لا توجد زوجة في البيت لتلقى العزاء والبيت نفسه لم يكن له وجود. فقد هدم في زلزال أكتوبر ١٩٩٢. وقد أقام من يومها في أماكن بديلة وتولى رعايته أسعد عمره الذين كانوا غالباً من خارج دائرة المثقفين.

تبقى القضية الأكثر صعوبة من سواها وهي لماذا تعذر مشروع الشيخ إمام الفني؟ ونحن نطرح هذا السؤال من باب حبه. يبدو أن الرجل كان صاحب مشروع فني كبير. لم يكن مجرد مغن غنى بعض الأغاني ومغنى. لكن



أدله الشيخ إمام كان يتطلب بقاء تعاونه مع نجم مستمراً. والانفصال بينهما كان مأساوياً. وقد وضع سقفاً أمام إمكانية تطوير هذا المشروع للفني.

ومن المؤكد أنه بعد الانفصال بينهما لم يقدر لأي منهما أن يقدم فناً يخصه وحده. ويكون قادراً على جذب الناس إليه.

ذات مساء ذهبت إلى العزاء في الشيخ إمام. في الطريق إلى عمر مكرم كنت أخشى أن تتكرر عزاءات سابقة. لم يكن فيها عدد من المعزين يغطي ظاهرة المقاعد الخالية. سألت نفسي: لماذا عمر مكرم؟ هل الحكاية نوع من الوجاهة الاجتماعية؟ إن منخامة القاعة وحدها كفيلة بكشف ضالة الحاضرين مهما كان عددهم.

إن الذي يحجز عمر مكرم الآن هو المثقف صديق المثقفين الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة والذي جاء من أجل أن يعطي كل مثقف حقه، والذي يؤمن أن كل ما يطلبه المثقف هو حق مقدس لابد وأن يحصل عليه. وهكذا ما إن يطلب منه حجز عمر مكرم حتى يحجز على الفور ويسدد المجلس فاتورة الحجز.

ربما عائد القدر جمال همدان في جنازته كما عانده في حياته. فقد أقوم



الشيخ إمام عيسى: أراء نقدية



الشيخ إمام بـ الشكلية الجمالية وجدوى الخطاب السياسي

عبد الباسط عبد المعطي

- ٢ -

الشيخ إمام: الفرد الظاهرة:

فى أحد أعداد جريدة الأهرام، وعدد
أوائل السبعينيات... كتب أحد المثقفين
بالوسيقى ما أفاد القارئ فى ذياك
الحين، بأن ما يقدمه «الشيخ إمام»
لا يمتد... وميضاً سيخبر... لن يقاوم... لن
يستمر... فهو مجرد مؤثر سيتمتع إليه
البعض القليل... بسبب الجديد فيما
يقدمه... ويعددها بحين قليل...
ميصرف الناس القليلون... عما يقول...
أتى من تكرر هذا... وضاحيه «شريط»
لا يقاس بوجدات المساحة المكانية أو
الزمانية... فرغم أن عمر هذا الشريط

ثلاثة عقود أو يكاد... فقد كان حافلاً..
ثرياً... محاولاً... ولكل محاولة جزاء
واحد على الأقل.. من مشاهد هذا
الشريط... بأبعاده الزمانية والمكانية...
أدلة وشواهد... على الاستمرار
والانتشار... ولا يتصور امرؤ أن ميضاً
يستمر وينتشر إلا إذا اشتمل أو أشمل.. ولا
يتصور محقق أن فعلاً إنسانياً ما يستمر
عبر المكان.. وعبر الزمان إلا إذا كان
محملاً بالمعنى... وإلا إذا كان له
مبنى... وإلا إذا مكل حاجة وعسرة
لدى بشر حافظوا على الأقل على
«الوميض» إن لم يكونوا... مع صاحبه قد
تمارنوا جميعاً... لتطوير الوميض وتحقيق
اطراده وتزايدده... ومن ثم تحوله... كم
من مرة وقف.. إمام ونجم.. فى
مدرجات الجامعات المصرية... كان
نجم يبدع... وإمام يقف بمرده، وعوده
يشد من عزم عوده فيخنى معهما الطلاب
والطالبات... «جيفارا مات»... وكمن
مرة تحولت ملتقيات ثقافية إلى حلقة
مشاركة بالوجدان... والحناجر
والأكف... والعقول... وبالآلام
والإماليات... وهم يحاورون بأساليب
مختلفة... بسطوه سلمة... سالبية
للشكليات والصالونات... ويعرضون

- ١ -

الشيخ إمام: الفرد -
الإنسان:

إمام، مات، مات الشيخ إمام، بلا
طلعة أو إعلانات... خبر تناقله المثقفون
هنا وهناك... مات الرجل الفاقد البصر...
المعيق والبعيد والأصيل البصيرة... رأى
بعقله ويقبله... اختار... كيان صاحب
وجهة نظر... أيا كان تقييم المثقفين
الوطنيين... الغربيين...

للحوار... قضايا الحرية... الفضائل...
«القول وللحمة»؟ ومن قصته سمود
«شعبان ابن بهانة» والذي تزوج فتانة
فعين فتاناً... كما يعين... كثيرون في
مجالات ومواقع... كثيرة. ومشهد
آخر... مكانه أستاذ الملتقى الرياضي،
بالمعاصرة التونسية... وقف آلاف...
بالمعزات... يتخون مع إمام - نجم...
أجد هوز الحرية... وحقوق المتهورين
في العيش... من أجل الإنسانية... وعند
أرز لبنان... ومخيمات للفلسطينيين...
وفي باريس... وفي غيبس هذا من
أماكن... قدم قاموس الثقافة السياسية
«إمام - نجم» مفردات وقيمًا
وعبارات... فقد من عزم الناس في أمل
القد... وتعزى أجساد اليمعة والسلب
وغيرها من آليات «تخليف» ما سعى
بالعالم الثالث... والآليات قهر البشر
واضطهادهم.

- ٣ -

إمام المتجد والمتجد:

يبدو أن مسألة «هز» الرموز
المقاومة في أي مجال وفي كل مكان،
أضحت «كوب شاي» الكثيرين، بعضهم

لأسباب نفسية حتى تكون في اللاهبالاة
الواعية سواء أو حتى لا تكون وحدنا الذين
قدر عزمنا وانكفأنا على «أنا» ومصلحتنا
الأنية. وبعضهم لمسايرة سائدة برهنة
على التطهر من الفضائل. في هذا السياق
بتموجاته كتب لنفسه ولنا أحد الساخرين
مستأنلاً: لم هذه الصنعة حول الشيخ
إمام... فما قدمه «بعوده» لا يعدو صديقاً
على الآلة التي كان يستخدمها المتجد
التقليدي... لينفض بها ما يدخل الوسائد
والأغطية... لقد كان تركيز هذا الكاتب
الساخر على كيف قدم؟ وماذا؟... وترك
الأهم... من وجهة نظرنا - الخطاب
الثقافي المياسي للنجم وإمام... وكيف
يسر تقبل تعبيرات ما كانت تقبل
«التلحين» وكان هم إمام جمهوراً له
خصائص وأحوال تجعلها لا تنفصل
«بالزركشة الجمالية» والكتولوجيا،
الموسيقية... إنه جمهور غالبية... سمع
موسيقاها من «الربابة» والوقوف،
«ولحقات الذكر»... موسيقى الحارة
والمنع والحقل و«داير الناجية»
وعشروالآيات المدن... وإذا قبل من
ساحبنا الساخر فل «التجديد» فقد كان
إمام بعوده «متجدد» للعناصر والبصائر
والمعقول لينفض ما تكلس عليها من
غبار... فكان المتجد... يضم السيم وتسكين

اللون وكسر الجيم - من غلطة وخوف...
وتلاعب بالوعي.

إمام - نجم وثقافة سياسية أخرى:

من سنن الكون تنوع مشتملاته
وتباينها... تتركز قوة تنوعه وجمال تباينه
في تناقضاته... وتأتي فاعلية تناقضاته
وهيوتها من وحدتها وصراعاتها...
وتقع جدوى وحدتها وصراعاتها
التاريخية والمكانية من مساهماتها في
الحركة الإنسانية. إن مثل هذا الأمر أكثر
صدقاً في عالم الثقافة وعالم السياسة
وعالم التغيير المجتمعي... إن تنوع
الممارسات الثقافية من حيث جمهورها
المستهدف، مسيطرين أو خاضعين،
قاهرين أو مقهورين... مستهلكين أو
منتجين... ومن حيث مراقفها ورؤاها
تبريراً أو تأييداً، أو نقداً وتفسيراً
ومعارضة... ومن حيث مفردات
مضامين خطاباتها... مسايرة أو
منايرة... تقليداً أو تجديداً وتعديلاً... هذا
التنوع من الممارسات هو الذي يشرى
المركب الثقافي لأي مجتمع وأي أمة...
ليقر له بعضاً من ركائز البقاء... وبعضاً
من متطلبات معاشة العصر والرحلة...

شهادة عن: أول حفل جماهيري للشيخ إمام عيسى

محمد جاد الرب

قا كنت في زيارة للفنان (أحمد نور الدين) الذي دعاني إلى صينية بطاطس بالحم فوق أهد سطح الزمالة...

كان معي الصديق محمد المحمدي العسولي موظف زميل بالرقابة التجارية إذ كنت أستخدم لطرده من شقة العجوزة، مكاني خلف مسرح البالون...

● ولقد وجدت إلى جوار (أحمد نور الدين) للصديق العزيز الفنان (جوده خليفة) والصديق الأعز (أحمد هجازي) رُسام روزاليوسف وصباح الخير... وشخصاً آخر بدا لي أنه يقيم التسلية لأحدهم من القرية خلال رحلة العودة لبحث له عن عمل بالمدينة...

● كانت صينية البطاطس أذ صينية أكلتها في حياتي على الإطلاق والسر يكمن في نكهة نورالدين الذي أضاف إلى الصينية فوق النار مسحوق (عجوزة الطيب) الذي جعلها تنهات على الطعام بطريقة وحشية لأجوده للانفراج خلالها

قصدت الثقافة الرسمية أن يسيروا في بعد واحد... بلا بعد... وبلا بصيرة...

حقاً مات إمام، جسداً... لكنه سيبقى رمزاً من رموز المقاومة المصرية على الطريقة المصرية... التي تحصنت ولا تزال في ثقافتها الشعبية - الذاكرة... للثقل الشعبي... الشعر الشعبي... حامل الريبة... صاحب الدفوف... الخ - فحصر من خلالها الأمها وأحلامها... وتعبد إنتاج وألمها حلماً وتخيلاً... وتحتوى بالرمز والفورية والبديع... إلى أن تزهو أغصان حقيقة للديموقراطية وتكسر... فتقتل الثقافة الشعبية من موراثياتها... ومن جلوسها في خنادقها للمقاومة، لتسهم في تطوير الحاضر المصري...

إن شريط «الشيخ إمام، يجيب ببلاغة عن أسئلة هي في ذاتها إجابات عن أسئلة أخرى، آخرين... أرادوا المغامرة... فنظروا إلى «الشيخ إمام» من زوايا اختاروها. من هذه الأسئلة التي نتمسك أن ما سبق أجاب عنها: لماذا استمر صوت الشيخ إمام رغم استمرار السنين... ورغم كل المقبات وأنواع الحصار؟ لماذا احتقل ولا يزال مثقفون وفنانون، «بالشيخ إمام».. لماذا غلب صوته وصدى صوته أماكن من المحيط إلى الخليج ومن الجيوب إلى الشمال... ولماذا سطرت ريشة عوده سطوراً في رسالة مصر العربية الإنسانية إلى الإنسانية؟ ■



ولو دققنا متجاوزين «عفاريته» الذات الواحدة المتعالية في فهم الحقائق بتكبر وديكتاتورية أقرب إلى إرهاب أفسى هو الإرهاب الفكري... لو تم هذا... لبان لنا واتضح أصالة ممارسة «لجم - إمام» التي حطت بمدخلات متنوعة للرعي السياسي المصري عبر ثلاثة عقود... مدخلات قصد مبدعها - لجم - إمام أن تكون مغايرة... فيها نقد للواقع... وفيها تفسير... فيها صور أخرى استدعت المقارنة إحدى آليات تطوير الرعي الإنساني وتشجته نحو الإدراك الطلي... نقدت ممارسات لجم - إمام... المثقفين الثوريين الراقين أمام كل الأبواب وأمام كل الموائد... ونقدت ممارسات السلطة... فغرزت قلبها وفعلها... فأتاحت التواعد بينهم والتكالي الذي وصل إلى التناقض... و بجانب هذا النقد السالب النافي... دهم قوماً... وقدم نماذج إيجابية... للمقاومة والنضال والصمود فكانت الممارسة أرابيسك ثقافياً سياسياً، مصرياً عربياً إنسانياً... فمن «بقرة حاحا»... إلى «ميش المثقف على مقهى ريش» ومن «زغردة للحزب» الجديد إلى «شرقت يانكسون بابا»... ومن «عم حمزة» وأحمد عرابي، و«برم الفرنسي» إلى «جيفارا» من كل هذا وغيره كانت ممارسة التثقيف السياسي لدى «لجم - إمام» نافذة للشيء... مدعمة للإيجابي فكانت ممّا باباً فتح أمام من



حتى إن الإسكندراني أحمد نور الدين لم يصدق نفسه حينما رأى البطلماس تصبنا بالجنون قلب بيده عامداً الصبينة على أرضية الحجرة ذلت اللون الكالنج فزلنا جميعاً نحو الأرض نلحمها ونلنقط البطلماس واللحم المتبقى..

حجازي فعل وأنا وجوده خليفة وصاحب للصينية وهذا اليتيم القادم من الأرياف الذي قدم لي إليه جوده خليفة قاللا:

- انت ما تعرفوش؟ اسمه أحمد نجم لم أنتبه إلى أهمية هذا الاسم لأنني في تلك الأيام كنت أرتدى جلاب عرابي وكيل الفنانين ممثلنا بفرور الباحثين في الفنون الجميلة وشعر العامية على وجه الخصوص... كنت قد قدمت قبلها بشهور سهرة عن (الكخال) ابن دائسالك الكخال رائد مسرح خيال الظل في عصر الظاهر بيبرس والناصر محمد بن قلاوون، وكانت السهرة سمسيرة الكيلائي قد صارت إدارة التمثيليات بالتليفزيون حتى تحصل على موازنة على هذه السهرة لأن إبراهيم النصح أبامها كان يخشى دخول المثقفين مجال الدراما التليفزيونية..

وقدمني جوده خليفة إلى هذا اليتيم فأصنت إليه وهو يقول في صوت مرتعد خجول:

- فيه واحد شيخ كيف في الغورية بيفنى توت حاوي حاوي توت

خش اتفرج هرج فرت

زاحم لاحم... الخ الخ الخ الخ

● وفوجئت بهذا اليتيم يروي على مسامعي خمس أوست قصائد من أجمل ما سمعت من الشعر مما نفع أولادنا وملأني غروراً بهذا الكشف العظيم، وزحنا لنزل خلال الأسانيسور في أبهة وجلال وأنا أسأل هذا اليتيم:

- ومن الذي يكتب للشيخ الكفيف هذا الكلام؟

● وكان جوابه: أنا..

كان الخجل يملؤه وهو يجيبني إلى درجة أنني أشفت عليه خشية أن تطلع روحه.. خجلاً أو ثقراً أو فقراً..

● طوبخت على كفت اليتيم على اعتبار أنني عرابي شاعر العامية في مصر، وكيل الفنانين فقد كانت لي قصة مختلفة مع الأبلهوي وكانت لبركة السبع صفحة في حياة الأبلهوي، فلماذا لا يكون لها صفحة جديدة في حياة هذا اليتيم أيضاً والذي يتميز بميزة خطيرة وسط الشعراء هي أنه لا يقلد الأبلهوي فكم أفرحني أن ألتقي بالشرات القادمين من الصعيد أو وجه بحري يسلمون للجم ويبحسون عن محمد جاد على قهرة إيزافيشكي كي يحملهم إلى الشهرة والمجد..

تمطيش الجيم لم يسقط فيه هذا الشاعر الفحل إذن فمتى تعضن إلينا هذا الشيخ إمام؟

- غدا الساعة الخامسة..

والمجيب في الأمر أن أحمد نجم الذي لا يجيد شيئاً في حياته سوى خلف المبحاد والعود... كان في تلك الأيام لا يزال الرغيفي المضطرب فأتاني في الساعة الخامسة بالضبط..

كانت سهرة حتى الصباح بابتداء من الخامسة مساءً أو الخامسة حتى الرابعة صباح اليوم التالي وقد حضر المرحوم علي الشريف والمرحوم حسن الموجي والأخ عدلي رزق الله والأخ/ سيد حجاب والأخ محمد لاشين وأستاذ جليل. قاد هذه المسيرة في أدب ومحبة صادقة نون أن يعان عن نفسه أطمعنا وأنفق علينا بسخاء هر الأستاذ/ سعد الموجي ابن الشيخ عبدالسلام الموجي..

كان ظهور الشيخ إمام في حياتي كالنجم اللطيف على صفحة السماء أمام البحار الفارقة وسط الأمواج، فأنا أعشق اسم عبدالناصر ولكن الأجهزة البوليسية تحصاسرني في رزقي وفي أسفدائي وتمنعي باستمرار تحت المراقبة السخيفة فأنا مطلوب في عصر عبدالناصر وأحاول ليل نهار برمجة كلام يصلح للإجابة عن أسئلة مضطرب مباحث أمن الدولة الذين يكرهون عبدالناصر ويحقدون على الأدباء فما العمل؟

كنت أحلم بالسفر إلى الأندلس، ففي الأندلس سوف أقشرب من الشعراء الحمايرين كما قال لي الدكتور محمود علي مكي خلال لقاءتي به.. ولكنني بعد أن سمعت إلى الشيخ إمام عيسى والشاعر اليتيم أحمد فؤاد نجم أقنعت نفسي بأن الأندلس بنفسها قد أتت إليك يا أبو جاد، فلا داعي للمروق... تصرف في الأندلس المصرية بحكمة شديدة حتى تنقذها من إرهاب الاقتصاد الاشتراكي، فلا تنطق بحرف، ولكن تمزك فوراً فوراً.

وبالفعل نزلت إلى بركة السبع فالتقيت بالصدق الأستاذ/ أنطى الحفناوي الذي ابتدرني قائلاً:

- أنا معاً ١٥ جنيه بترج الشباب أصل أنا أمين صندوق النادي بناع شباب بركة السبع ولوقفت لي إرمي الخمسة عشر جنيه دول في البحر من أجل الشباب أنا مستعد أنفذ طلباتك..

- ودعني إيه ترميهم بالطنفي في البحر تعال معاً.. تعال تعال..

ودخلنا إلى نادي الشباب.. هذه الساحة يا لطفي تسع لعمري ٣٠٠ كرسى والسلام والبلونة تسع لعمري

استأثرت تماماً من هذا الموقف ورحبت
أدفع بقوة عن هذا الشيخ الكبير الرقاق/
محمود اللبان ..

وكان أن دعاني ونحن نازلون من
عند الشيخ إمام إلى سريره الذي نصبه
في الحارة مباشرة بنام عليه ويعرض
فوقه عدة وجاقات للفحم يعرضها على
المدخنين لقاء بضعة قروش فانتبهزت
الفرصة ودفعت له جديها كاملاً لقاء
الوجاق الذي أهداني إياه .. ورحبت أجمع
حول الشيخ إمام وأحمد نجم
أصدقائي من الأدباء والسياسيين، أما
طلاب الفنون الجميلة فحرت
أجمعهم حول صانع الوجاقات محمود
اللبان .

وخلال حوار طريف معه أفهمته أنه
نحات .. كان دهشاً من هذه الصفة
فرحت أشرحها له بل وأتيت له بصورة
صغيرة للمهاجم غاندي فحلتها في مثال
صغير كان نادر المثال، ضاع في أحد
المعارض .

ولقد صنع محمود اللبان تماثيل
لأهل الزقاق وحوش آدم شخصيات
عديدة لا أعرف أين ذهبت يا ميت
خسارة !!

والخير في الأمر أن الأستاذ رجاء
النقاش كان قد نظم حفلاً ساهراً في
نقابة الصحفيين مع الشيخ إمام عيسى
وأحمد فؤاد نجم .. أما في دار الهلال
في الصباح فلقد كان جمال السجيني
قد افتتح معرض الفنان الباهر محمود
اللبان .. ذلك الإنسان الذي أخرسه ذات
مساء حينما رقص طرباً على عود
الشيخ إمام عيسى .. ■

فوجدت بمشهد عجيب لحظة
الوصول، فلقد تمكن الأستاذ لطفي
الحفناوي من طبع تذاكر للحفل فئة
عشرة قروش أو عشرين وذلك تمكن
الأستاذ الحفناوي من جمع النقود
اللازمة لتدبير اللحم والبطاطس والموزونة
والخان لأن الطرب الشرقي والتوشيح
لاغنى له عن دخان باع زمان إلى
انتذر الآن ..

كانت سهرة ضمت معظم شباب
بركة السبع .. ولقد تكررت زيارات
الشيخ إمام لنا في بركة السباع، فلقد
كان هدفي هو أن أحقق للشيخ إمام
وأحمد فؤاد نجم شهرة لا تقل عن
شهرة أم كلثوم والتزامن المفروض
أربعة أشهر فقط، فوقفتي الرحمن إلى
هذه المعجزة خلال شهرين اثنين فقط،
وبذلك أنقذت المسيرة من تهمة الاتجار
بالمخدرات التي كانت المباحث قد
جهزتها للفن والفنانين دون نذب
جنوه ..

وظهر بعد شهرين الأستاذ رجاء
النقاش وحمل المسيرة إلى صوت
العرب ومجلة الكواكب أما بقية الرواية
فتحتاج أوراقاً جديدة

هاشم على المتن: محمود اللبان

فنان تلقائي ونحات باهر ..
خلال سهراتنا حتى الصباح حول
الشيخ إمام عيسى بمنزله بحوش آدم
بالقروية فوجدت خلال الليالي الأولى
للتعرف على هذا الجو .. بأحد أصحاب
الموقع ينهر أحد الحاضرين إذ أبدى
إعجابه بالموسيقى، فغرد الشيخ إمام
عيسى كان ساحراً حقاً فلماذا تنهرون
من يرقص على هذا السحر؟



٣٠ كرسياً - فقط علينا أن نبني في هذه
الناحية المقابلة مصطبة المسرح وتدعوه
(مسرح محمد فريد) يا لطفي يا
حفناوي .. فاهم، أصل أنا اكتشفت راجل
فنان عظيم اسمه الشيخ إمام لكن على
كيفك .. بلا بيبا ..

وحملت لطفي الحفناوي إلى القروية
إلى حيث الشيخ إمام عيسى فقام
لطفي الحفناوي شفاه الله وعافاه بحمل
عود الشيخ إمام وانطلقنا نحو بركة
السباع .

في بركة السباع

كنا في أوائل عام ١٩٦٨ .. وكان
اليوم هو أول أيام شهر رمضان المبارك ..
لم أكن أملك ملبساً واحداً في جيبى وأنا
أحمل الشيخ إمام وأحمد نجم ١٢
صنيفاً من القاهرة إلى بركة السبع
لحضور أول حفل جماهيري للشيخ
إمام عيسى وبلدتى بركة الصباح
بالمقروية .

صدفة عجيبة حقاً أننا وصلنا إلى
البلدة ساعة أنان المغرب فلم نجد صديقاً
ابن يرمين في الشارع ولا قطاً ولا كلباً
ولا شرطياً ففقت لأبد أن الله حفظنا من
أصون الحاقدين من رجال الشرطة ..



اعتذار

تعتذر المجلة لقرائها عما ورد في العدد الماضي من أخطاء غير مقصودة حيث ورد عنوان «مذكرة المركز العربي» (ص ٥٤ من العدد) فوق وثيقة حيثيات الحكم في قضية نصر أبو زيد، وكان المفروض أن يحل مكان «نص الحكم برأض الدعوى» (ص ٦٧ من العدد) كما جاء ترتيب مذكرة دفاع (٤) خليل عبدالكريم - ص ١٠٣.. بعد موضوع «حكم محكمة استئناف القاهرة - (ص ٨٧) وكان من المفروض أن يسبقه.

إضافة إلى ذلك سلطت مقدمة موضوع الدكتور محمد نور فرحات سهواً. وثبتها هنا للقارئ: «القراءة التي نحن مقبلون عليها من هذا المقال، ليست مجرد قراءة قانونية، تبين وتناقش الأساس القانوني الذي استند إليه الحكم. الصادر بإثبات ردة الدكتور نصر حامد أبو زيد وتفريقه من زوجته، بل هي في المقام الأول قراءة ثقافية اجتماعية تناقش الدلالات الثقافية له، والآثار الاجتماعية المترتبة عليه، وبداية فإننا نثبت عدداً من الملاحظات حاكمة لقراءتنا لهذا الحكم القضائي هي على الوجه التالي:



وداعاً يا أحلامنا

خالد عبد الله

ناقد موسيقى لبناني

قا لم يظن يوماً إلى المرأة، فالشيخ إمام لم يكن مبصراً، ولم يمتن له أن يعرف شكله أو لونه أو يظن إلى عروق يديه، ولا كان يسمعه أن يراقب نفسه وهو على المسرح، ويحكي بطلته وفيابه وحضوره، ظل حتى آخر أيامه يحترم الطربوش المصري، أكان ذلك حياً وتعلقاً، أو كان يخشى أن يفقد بعض انتزاهه؟ لا أدري.

الشيخ إمام عرفناه هكذا ببذلة سوداء وطربوش مصري، ونظارات سوداء، يحضن عروبه ويفتش بفمه عن الميكروفون وحين يلمسه يفتي، وحين كان الشيخ يفتي كان يصبح شخصاً

مختلفاً حاضراً، ناظراً متهمكاً، متحمكاً كأنه كان يرى.

والشيخ إمام إمام اليساريين والتقدميين، نصير الشعب، لم يكن يعرف أن يصبر أحداً سوى بالفن، للكلام نفسه لم يكن حاضراً في ذهنه. وما كان يكشف خلف هذا اللغو اليساري المثقف ما يعنيه، كان متمسكاً بلغته وقرآنه وإيمانه وطربوشه، لكنه يعرف كيف يجعل كل يساري وتقدمي العالم العربي، يتطمون منه. لم يدع يوماً الثورة في الموسيقى والغناء. كان يخفي كل مسلميه يتبع إحساسه الصادق المرهف، فتعرف كم نحن عاجزون، وتدرك أن الإبداع أمر يشبه الطرب، وأن الطرب هو الثورة نفسها، لا المخدر كما كنا نشيع، وأن هذا الطرب الذي كان يبعث في مستمعيه هو ما أخاف السلطة نفسها التي كنا نظن أنها تحبذ الطرب لأنه نقيض الثورة.

مات الشيخ إمام، وكان قد انفصل عن رفيق سجنه وثورته أحمد لؤاد لهم، وتفرقت بمحبية السبل، مات، وكأننا كنا ننتظر موته لنجتمع مجدداً، فنقول له وفيه ونباعاً لأحلامنا وآمالنا وأفكارنا

«اصحى يا مصر» «يعيش أهل بلدى» «صبر أيوب» عناوين كثيرة غناها الشيخ إمام. غنى الأغنية الملزمة للتعبير عن معاناة شعبه والتعبير عن تطلعاته السياسية وكرس إنتاجه الفني من أجل هذه الأهداف دخل السجن عدة مرات بسبب التعبير الصريح عن موقفه السياسي غناءً، ولو أراد أن يكرس جهده وألماعه من أجل الفن وحده لكان من ألمع أبناء جيله إلا أن إيمانه بوطنه الكبير وشعبه جعله يكرس جل جهده الفني من أجلهما ولمع جداً في مجاله واستقطب أعداداً هائلة حول فنه وشخصه، فمن يحب الشيخ إمام يحب شخصه أكثر من أعماله الفنية؛ يحب فيه هذا الإصرار على الاتصال، هذا الإحساس بالوطن العربي.. بالشعب.. بالأرض.

غنى الشيخ إمام طرباً، غنى تراثاً، غنى شعباً، غنى وجعاً، غنى إحساساً صادقاً، هجوماً، وفرحاً، غنى ألماً، غنى ثورة، التقية في مهرجان القاهرة الرابع للمسرح التجريبي عام ١٩٩٢ في الفندق حيث اجتمعنا حوله وسمعا وقتها أغاني جديدة منه لأطفال الحجارة، اجتمعنا حوله من جنسيات عربية مختلفة،

حادثاته وعرفناه، قال إنه سيزور لبنان وفرح لأننا نحفظ أغانيه ونؤديها عن ظهر قلب، عندما غادرنا الغرفة فبكته فى كتفه دون أن يدري..

«أنا أتوب عن حبك» أشهر أغنياته لحبها فى جلسة واحدة، ولا أذكر أن سهرة مرّت دون أن نغلبها ومرات عدة، و«البحر بيضحك» و«حلوا المراكب»...

«فاليرى جيسكار ديستان» و«يا كارتير يا قول» الأغنيات الأكثر تهكمًا والتي أبدع فى أدائها بخفة وظرافة. «أه يا عبدالودود» و«سايح حصانك» إنتاج مسخم امشد منذ للسام ٦٧ بشكل لافيت لتؤلف حالة فريدة من نوعها، قرصت على كل من سمعها.

جسد صوراً حية لتاريخ هذه الأمة عبر أعماله، جسد تاريخ حقبة كاملة، جسد خياراً وطنياً وإنسانياً كبيراً، حساساً ودهشفاً..

ترك لنا أغنيات تبذلونا ألمق بذاكرتنا من شجون للحياة نفسها: ■

هناك من يهمه الأمر

سميد عبيد

معنا، ويشيع فى سماء مصر الأمل والبهجة.

كنت قد سمعت أبحاثه فى احتفالات الجامعة، ومن بعض الشرائط التي كانت توزع سرّاً بين الطلبة، وكان إصجابنا يصل إلى حد أننا كنا نذهب سرّاً إلى بعض شقق الأصدقاء لكي نستمع طول الليل إلى هذه الأعمال، وكأننا فى تنظيم سياسى، فقد حولنا هذه الأعمال إلى مناقلين ولم تكن كذلك.

وعندما التحقت بعد التخرج بمعهد الموسيقى (مهد أحمد شفيق - قسم أصوات) اكتشفت أن الأساتذة يعرفون الشيخ وبعضاً من أعماله، ومنهم المرحوم كامل عبدالله عازف القانون فى فرقة أم كلثوم، وعميد المعهد، كنت قد تعرفت إلى الصديق الفنان عمر الفاروق الذى عرفنى على الشيخ إمام وأحمد فؤادنج، وكان ذلك فى عام ١٩٧٦.

وهناك فى القنوية فى حارة حوش قدم كانت النداهة تنتظرنى، إذ وجدت أحملى تحقّق، فأنا أعاشير موسيقياً كبيراً وشعراء تجاروا الواقع بأحلام وآمال عظام: أحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود ومحمد جاد الرب ولجيب

فإن حرفة الكتابة عيبه ثقيل، وخاصة لمن لا تكون الكتابة حرفته، فما بالك وأنت تكذب عن إنسان وفنان أودع فينا كثيراً، فى وقت كنا فيه كجذوع نخل خاروية، لم نعاشر الجيل الذى قرأنا عنه وسمعنا فيه أمثال بيرم التونسي والشيخ زكريا أحمد وسيد درويش ويديع خيسرى، والذين كنا نتشوق إلى معاشتهم، فأرسلت لادمصر أحد أبنائها الشيخ إمام عيسى لى يحقق بعضاً من الحلم، فقد كان يتكرنا بعيق ورائحة تلك الأيام ويستحضرها

الشيخ إمام: نهر اللحن الخالد...

عبد الفتاح برغوث

المغرب

قا من يعرف الشيخ إمام لا يعرف اليأس أو القنوط، ومن يسمع به لا بد أن يعرفه تمام المعرفة.. هذا المعجوز الذي تجاوز السبعين لم تكل منه الأيام، فما ثبت أنه تشكى ولا اشتكى ولا رفع الصوت عاليًا إلا ليخني لجد الوطن، وطن العز والكرامة، وما تمنى حياة أحسن إلا للناس الوطن..

كان الشيخ إمام واحدًا والناس في فؤاده..

كان الشيخ إمام منطلقًا من كل قيد إلا قيد الانتماء إلى حلم مشروع في حياة رغيدة ووطن سعيد..

مصر يا أمه يا بهية..

يام طرحة وجلاذيه..

لم تكن مجرد صرخة عابرة أو غناء باسم الوطن، فقد جعلت منها ملايين الحناجر التي رددتها وزُغردت بها عرسًا وطنيًا يدخل القلوب بلا استئذان ويقبم طوقسه وقمعا يشاء..

هل كان هذا بسبب التقائه بنجم القصيدة الشعبية الشاعر أحمد فؤاد نجم، أم أن القصيدة الشعبية وجدت مناخها الحقيقي في صوت الشيخ إمام.. الحقيقة أن لا أحد يهمه من الذي

محمد جاد.. وأنا) في حذائق القبة المقر الذي أعدده لنا حامد الحناوي الرجل الذي يعلى طوال الوقت.. وأعجب كثيرًا بما تقدمه وبألحان حسن الموجي رحمه الله، ولم يخل بأرائه الموسيقية.. ثم حضر حفلتنا في وكالة الغوري..

للشيخ إمام أعمال موسيقية بعيدة عن السياسة ترقى إلى الأعمال التراثية، وترجم وعيه الكامل بالتراث وهي أعمال كثيرة، ولكن أعماله المشهورة التي كانت تتطلبها المرحلة جغت هذه الألحان في المقام الثاني..

والمطلوب الآن من كل موسيقى مصرى إعادة أعمال الشيخ إمام العظيمة وكتابتها وغنائها وهذه تحتاج إلى جبهة مسئولة، لا أعلم ما هي.. ولكن لاشك أن هناك من يهمه الأمر..

رحمة الله عليك يا شيخ إمام.. أستاذًا وموسيقيًا ومعلمًا وصديقًا. ■



شهاب الدين وزين العابدين فؤاد.. وغيرهم.. ثم الموسيقىار.. أستاذي.. حسن الموجي...

التصقت بالشيخ كي أتطم منه، ولم يدربخدي أن أسمعه صوتي خوفًا وخجلًا، وعندما أخبر عمر الفاروق.. استمع إلي، ومن يومها جعلني أردد وراه وأغنى في بعض الأحيان، وكان يأمن لصوتي وأسمعني الكثير من التراث القديم، وأصلح في كثير من العيوب وعلمني كيفية الوحي بالقصد للحن.. رافقته في حفلات النقابات، وعند الأصدقاء أثناء ولادة الألكسان.. إلى أن أتت رحلة فرنسا وكان مقترصًا أن أسافر معه ولم أستطع، لارتباطي بالتربية والتعليم. ومن المواقف الطريفة للشيخ في مطار القاهرة عندما منعه من السفر قال لي الشاعر أحمد فؤاد نجم - وكنت وحسين عبد الجواد في رداهما - لا تتحركوا قبل إقلاع الطائرة خوفًا من حدوث شيء.. وقد كان.. وتم منعهم. وسأل الشيخ إمام عن الأسباب فقالوا له أنت ممنوع من المدعى العام الاشتراكي فكان رده السريع: ليه؟ «والفروض إن اللي يمنعنا هو المدعى العام للرأسمالي» وضحك كل من كان في المطار.. ثم سافر بعد ذلك..

وبعد العودة جاء إلى حيث كنا بصدد إنشاء جيش التواشيح (حسن الموجي..

ارتقى بالآخر، لكن الذي أثبتته الأغنية
ثالث الأخرى أن الصديق، صدق العاطفة
والشعور كان حاضراً بقوة في تفاصيل
الآثنين معاً.. وهكذا تجمعت عناصر
اللحظة المشرفة وتوالى ظهور الأغنيات
المعبرة عن وجد كل القلوب.

ألف سلام، لفظة تصدح والحب من
وجدان، الإمام، المتورد، ألف سلام
«الشيخ، شدت بدقة قلبه الحان الزمن
المتورد، ألف سلام إلى طلعك التي ترفو
بحلمها، أبداً، منذ خطوة البراءة الأولى
حتى صرخة الاحتجاج في انتهاء ملوحتها
البعيد..

كل فدان صادق، يساوي بين فده
والإنسان، يتدفق سؤاله الأول بمسارحة
الحياة، والكشف عن أسرارها، والشيخ،
إمام عيسى الذي بدأ يعلم «كلمة
الصدق، أنكر منذ الرحلة الأولى، التمسلي
بلعبة الأقنعة، واستنفض الروح، مبتلا
لحن الغضب المشجع بحشق الشعب،
المفحشون بالسخرية من مصاصي دماء
المحرومين، وشأري عرق الكاشحين،
منتهكاً من فرط الخمول والشرود:

فاليرى جسكار ديستان

والست بتاعه كمان

ح يجيب الديب من ديلو

ويشع كل جهان

وح تحصل نهضة عظيمة

وح تبقى علينا القيمة

في المسرح أو في السينما

أو في جنبنة الحيوان،

واستنفض الروح مبتلا الصوت
الرافض للشعوب العربية التي ما رقت
صريحة أمام الخطوب إلا ووقف شامخة
في جديد، مجسدة «أسطورة الفينيقي، في
أبهى صورها، ما أخرسها كزياج للقهر،
إلا لتستجمع للخفقات الوارفة لصوت
النصر، وما تنكسرت في وجل الخديعة،
إلا لتعلم شظايا أحلامها المتناثرة في
إشراقة الخلود:

«سلامتك يام يا مهرة

يا حباله، وولادة،

يا ست الكل يا طاهرة

سلامتك من آمم الحيز...

من الحرمان، من القاهرة

سلامة تهدك المرضع

سلامة بطنك الخضرة،

واستنفض الروح مبتلا سيف
المغامرة، لدى الشعوب المتهورة، التي
ليس لها أصلاً ما ستخزونه غير أغلالها،
لمواجهة القبح والزيف. والظلمة
والقمع:

إحنا العرب خطيبها ونارها

واحنا مين ليحررها

واحنا الشهداء في كل مدارها

مكتسرين أو منتصرين

حزب فز شغل مخك

شوف مين فينا بيقتل مين،

إنها تجربة للحن الصادق، والكلمة

للساخرة المحتجة، والوعود المسافر، أبداً،

في أحزان الناس وأفراحهم، إنها تجربة

تفتي كل شيء، تصور حالة الركوع،
حالة النهوض، ترسم من يسقط ولقفاً،
ومن يقف ساقطاً... إنها تجربة تعلم
جراح الشعوب، وتغني صمود الهبوب..
تجربة ترفع راية الحياة دون أن تضعف
أمام ملاتل الانفجاح.. لقد أصبحت
الكلمات بياناً احتجاجياً والألحان خطاباً
تصريحياً، وأصبح الشيخ إمام ظاهرة
الغناء الشعبي المتمرد في ذاكرة
المهوسين بغضامات الحرية، والإبداع،
والعيش الكريم..

مرة أخرى تلهم دموع الصوت
حزناً..

مرة أخرى يسلم واحد من مبدعينا..
واحد من أحبائنا، خلسة نحو عالم
الكينونة الأبدية.. يرحل في فضاء
الصمت والسكينة، دون أن يصدح بأغنية
للرداع الأخيرة، مرة أخرى تثقلت ترنيمة
الحب من رحم الفرحه، لتعانق تربة
البداية والنهاية في سبات عميق، حتى
يرتاح الجسد من تعب الإذلال، من غبن
الردة، وتكسر الروح في سباط أحلامها،
في ليلة غضبها، بعيداً عن مشاهات
الجولات، بعيداً عن امتداد الحزن
والنكبات.. وبقي نحن نردد مع الشيخ
إمام، نشيده الخالد:

وإذا ما الدهر بنا دار

ومضيت إلى حيث أوارى

أكمل من يعدي المشوار

لا تخلف ميعاد الفجر يا

ولدى... ■

العلم المغربي

١٩٩٥ / ٦ / ١٥





حين هز الشيخ إمام وجدان الشعب

خالد عمر بن ققه

* كاتب وصحفي جزائري يقوم الآن في مصر

ق كان أول لقاء للشيخ إمام بالشعب الجزائري سنة (١٩٨٢)، آنذاك كانت الجزائر تتكلم وتستهلك البترول، وتعيش متعة اللحظة وتفخر بماضيها القريب، وبالتأكيد لم تكن على علم بمستقبلها الدموي الذي هو حاضرها الآن، ولذلك أكرمت مثواه، ورحبت به خاصة أنه جاب أهم المدن الكبرى، وتساءل الشعب الجزائري لحظتها: «من يكون الشيخ إمام هذا؟»، وهو سؤال مشروع طرحته العامة. وطرحته أيضاً اللخبنة الملتققة - على حياء - لأنها سمعت بعض أغانيه في زيارته الأولى في

السبعينيات أثناء حكم الرئيس الراحل «هواري بومدين».

والتساؤل السابق للعامة بمعناه ذلك الحفل الذي نقل مباشرة على شاشة التلفزيون الجزائري، وبدا فيه الشيخ إمام وفؤاد نجم ومن معهما أشبه بمجموعة صوفية، بالرغم من أن الدخان كان سيد الموقف - وعلى شاشه التلفزيون الجزائري، وفي لحظات الاستماع أحس عامة الشعب باندماج تلك المجموعة مع أغانيها، فالكلمات تعبر عن معاناة الشعب المصري، مصحوبة بأغاني ملفوعة عن الواقع المؤلم... إلخ وكان تأثر المستمعين في الجزائر واضحاً، ربما لأن الشيخ إمام أعاد إليهم حين الثورة، التي كانت أغانيها إلى ذلك التاريخ تجد صدى لها لدى عامة الجزائريين ناهيك عن خاصتهم.

وبهذا الحفل الذي أقامه الشيخ إمام وصحبه، وأيضاً بحفلات أخرى قبله وبعده، من ذلك مثلاً الأيام التي أحيها مرسل خليفة بدأ الحديث في الجزائر بدور حول ما عرف آنذاك بالأغنية الملتزمة. في مواجهة بداية تشكل الأغاني السريّة، وحتى الأغاني الأخرى للثابتة في العاطفة، ومن الطبيعي أن تجد

أغاني الشيخ إمام إقبالا في الجزائر، ما دامت قد أعطت معنى جديداً للأغنية المصرية خاصة والعربية عامة، ذلك لأن المستمع الجزائري ارتبط بالمشرق العربي من خلال الأغنية العاطفية التي تعبر عن سهر الليالي، أغنية تبث لواعج هذا الشخص لذلك، وباختصار، تبين موم العلاقة بين رجل وامرأة فقط.

لقد جاءت أغاني الشيخ إمام عيسى لقول: هناك قضايا عامة تعبر عنها كلمات وأغاني تلك الأغاني، وبذلك نقلت حقيقة الصراع العربي الإسرائيلي - في شقة المصري خاصة - إلى الجزائري، بكلامها عن العساكر المصريين، وعن معاناة البسطاء من العمال والفلاحين، وهزت الشعب الجزائري حين استهزأت بـ «جوسكارديستان ونيكسون»، وأيضاً حين غلت عن الثورة الإيرانية، وأيضاً حين أبرزت الأغنية العربية في جانبها الإنساني وبعدها العالمي، وذلك عندما رثت تشي جيفارا.

لقد هزت أغاني الشيخ إمام وجدان الشعب الجزائري - خاصة للشباب - لأنها أغاني سياسية عبّرت عن طبيعة مرحلة بأكملها، وقد يعجب القارئ في مصر حين يعلم بأن الشيخ إمام كان يغنى

في الملاعب. ويحضر الآلاف من المواطنين للاستماع إليه، الأغلبية من طلبة الجامعة، وكان ذلك بمثابة تغير في الذوق العام، وأيضاً تغير في المواقف، ذلك لأن الشباب تعود الاستماع للأغاني العاطفية، وتحول فجأة بفعل الكلمات القوية والغنية بالمعاني، والصوت المميز، والألحان الثائرة - إن جاز التعبير - إلى قوة دافعة للحراك الاجتماعي ومؤمنة بالتغيير.

وحين زرت القاهرة لأول مرة في صيف (١٩٨٣)، وكان بعض من الأصدقاء قد أوصاني بإختيار شرائط الشيخ إمام، فلم أستطع تلبية طلباتهم وهزلت كثيراً لا لأني لم أجد الشرائط فحسب، ولكن أيضاً لأن أصحاب محلات الشرائط لا يعرفونه، وأحسست لحظتها بالإقصاء والإبعاد وحين عدت لأخبر أصدقائي بالحالة السابقة، أكثرهم كذبني، وقليل منهم صدقني لكن عيونه لم تخلوا من استغفامات عجيبة، وبعد سنوات تمكن بعضهم من السجى إلى القاهرة، وواجه المشكلة نفسها لحظتها فقط صدقني.

وبحثت عن الشيخ إمام في القاهرة سدين، ووجدته في نهاية المطاف في "حوش قدم" على مقربة من الأزهر الشريف، وحين سأته: هل أنت سعيد في حياتك الصعبة هذه، فأجابني: أنا أكثر

سعادة من محمد عبدالوهاب، ذلك لأنني أتعامل مع البسطاء ومعيشتي معهم لا تكلفهم كثيراً، لكن عبدالوهاب لا يستطيع النزول إلى هؤلاء البسطاء حتى لو حارل ذلك.. وسألته ثانية: لماذا تظهر أغانيك - وأحياناً توجه إليك دعوات - في كل الدول العربية وفجأة يمتع بث أغانيك؟ أجابني قائلا: «إن الأنظمة العربية تتعامل مع أغانينا - يقصد هو وفؤاد نجم - باعتبار أنها ورقة ضغط على النظام المصري؛ فمثلاً حين اختلف الصادقات مع الدول العربية، كانت إذاعة بغداد تذيع أغاني كل يوم، وحين تختلف ليبيا مع مصر، أو الجزائر مع مصر، تذيعان أغانينا.. ونحن نرفض هذا، لأننا لا نقبل استغلالنا مع أي كان، هذا أولاً، وثانياً: لأنه في حالة الاتفاق بين النظام المصري والدول العربية تمتع أغانينا من البث، وهذه مأسة..»

لم تكن أغاني الشيخ إمام بالنسبة للمثقفين الجزائريين، مجرد أغاني للتنفيس اللذري، إنما كانت تعبر عن أصحابها، ويعتبرونها شظايا من البركان اللذري، تنفجر من الشاعر أحمد فؤاد نجم، واللذان الشيخ إمام، لذلك حزن المثقفون الجزائريون للخلاف الذي وقع بينهما ولم يستطع الشباب الجزائري أن

يستوعب فكرة أيهما على حق إنما اعتبر قرارهما دليلاً على فشل المشروع الغنائي اللذري.

الآن، وقد مات الشيخ إمام، وموته بدأ للنقاش في مصر، فمن قائل: إنه لم يكن فناناً، ومن قائل إنه لم يكن ملحناً، ناهيك عن الجاهلين لقيمة الرجل، إن هؤلاء وأولئك يعيشون في حالة من اللزوف الفكرى، لأن تقييمهم جاء متأخراً، ولأن للرجل ساهم بأكثر مما هو مطلوب منه، ويكفيه ذلك.

لقد عبر الشيخ إمام عن مرحلته وجيله، وكان صاحب برنامج إذاعي حين وافق السياق العام لنسق السلطة، ولكنه حين اخذ طريق المستضعفين، اعتبر ضمن الفريق المعادى للسلطة، فكرته السلطة وأحبته الجماهير. لهذا علينا جميعاً ألا نعيش حالة من تزييف الوعي باهتمامنا بالنحن دين فاعلية الصوت والكلمات، وتأثيرها في الشعب - ولو مرحلة قليلة - ذلك لأن أغاني الشيخ إمام - كما نسميها نحن في الجزائر - أغاني ملزمة، وأين نحن الآن من الالتزام في أية قضية من قضايانا.. وعلى العموم فقد قدم الشيخ إمام الكثير وفقدناه في مرحلة صعبة.. إنها مرحلة السلام الإيجارى ■



الشيخ إمام وتجاوزات محمود السعدني

نجيب شهاب الدين

ويبدو من مجمل كلام الأستاذ السعدني أن الثأر ليس بينه وبين إمام، ولكنه ثأر قديم بينه وبين النقاد اليساريين، والاشتراكيين منهم على وجه الخصوص، وهذا ما دفعه لهذا الهجوم الضار على الشيخ إمام.. وقد يكن هؤلاء النقاد قد انتقصوا من قدره كأديب أو قصاص.. وقد تكون مسألة القبلية السياسية مسألة صحيحة، وهي صحيحة ليس في مصر فقط ولكن في العالم كله وعلى طول التاريخ الإنساني، حيث تحولت الأديان والعقائد والمذاهب على يد البعض من السياسيين محدودي الأفق إلى قبائل وعشائر ووطن.

والحرب لم تهدأ منذ خلق الإنسان، أو منذ تمتع بالعقل، بين الإبداع الطيب للعقل وبين الإبداع المضاد، فربما كان الأستاذ السعدني قد تعرض لشيء من ظلم القبائل السياسية فما ذنب الشيخ إمام.. الذي كان سرادقه يكتظ بمن يمثلون الشعب المصري في السياسة وفي المجتمع كل العشرات مجتمعة؛ نساء ورجالاً عواجز وشباباً، صبياناً وبنات من مختلف الأعمار والمذاهب؛ حشد لا يجتمع إلا على رمز من رموز الوطن؛

وكل ما فعله الشيخ إمام أنه ردد أشعار أحمد نجم.. لم يلحقها ولم ينفها وإنما رددتها.. وقد فعل ذلك ليجد سبيلاً إلى التلمذة الطرية والقعدة الهيبة وما لذ وطاب من المأكولات والمشروبات..

ولم يكن يقصد الوطن أو الناس أو بلاد الهزيمة التي منى بها نظام عهد الناصر وكبار منباطه والتي مازلت تدفع ثمنها..

ولكن الشيخ إمام كان قصده، على حد قول السعدني، قضاء السهرة في التكرار الذي يقيم فيه.....!!!!

كما أن الشيخ إمام خدع بعض المتشككين فربطوا بينه وبين الشيخ سيد درويش، وخص بالذكر من أولئك المتكئين الأستاذ / محمود أمين العالم، فهو أحد مفكري اليسار الذين تحمسوا للشيخ إمام ووصفوه بفنان الشعب.

هذه عينة من مقال السعدني الذي لا يحمل رأياً ولا ينطوي على أي قدر من الموضوعية.. وكان موت إمام كان فرصة أو (تكيسة) لكي ينهال عليه كما لو كان بينه وبين إمام «تار بابيت».

في صحيفة «المصور»، العدد الصادر بتاريخ ١٦ مايو (١٩٩٥)، وتحت عنوان (أكذوبة الشيخ إمام) شمر الأستاذ محمود السعدني أكمام جلبابه وهات يا عجن في الشيخ إمام.. في حياته وسيرته وفله ودوره مع أحمد نجم، ولم ير الأستاذ السعدني للرجل أي قيمة ولا أي معنى، ولم يراع حتى حرمة الموت.

فالشيخ إمام في نظره مجرد فتى أرزقى عاطل جاهل جائع فقير.....!!!!!!
والشيخ إمام في نظره لا هو مغن ولا هو ملحن ولا هو عازف ولا هو أي شيء.....!!!!!!

رجال سياسة ومفكرون وأدباء وصحفيون
وتجار وموظفون وطلبة وصعاليك
ومشايع ونساء محجبات وبنات يابسن
(الهيئز)، جميعهم فى مشهد فريد فى
جامع عمر مكرم لموت الشيخ إمام
عيسى.. حتى بدا السراىق كشعاع من
ألم وسط الظلام السائد والمجهول الذى
يهدد ماضى مصر ومستقبلها. أنت
غلطان يا أستاذ سعدنى.

ولقد سبق للأستاذ السعدنى أن هاجم
الشيخ إمام.. وكان ذلك أيام
عبد الناصر حين كانت حركة إمام
ونجم فى نصارة المولد. قوية، وقد شعر
النظام حينذاك بصدق وخطورة ذلك
الغناء، وحاول ترخيصهما فى معامل
الإعلام، وكان الإعلام فى حالة كموف
وخزى، ولكنه فشل فى ذلك فلقق لهما
قضية مخدرات بأمت بالفضل، فصدرت
الأوامر باعتقالهما، فى تلك الفترة هاجم
الأستاذ السعدنى الشيخ إمام فى
صباح الخير أو روز اليوسف (لا أنكر)..
وكان حينذاك مسئولاً سياسياً فى مؤسسة
روز اليوسف، وربما كان المسئول الأول
فى المؤسسة، ولابد أن موقعه كان هو
الميزان الذى يزن توجهاته وآرائه، وربما

كانت الحسابات التى يفر منها كونه
مسئولاً، هو الذى دعاه للهجوم سنة
(١٩٦٩)، وأظن أن الأستاذ السعدنى
سمع الشيخ إمام ورآه فى تلك الفترة،
حين كانت أغانيه سرّاً شائعاً ومرغوباً،
وقد رآه وسمعه كل مسئول الإعلام فى
تلك الفترة، ليس لكى يستمعوا بما كان
متعة وفائدة فى أغاني نجم - وإمام،
ولكن لكى يتقنوا من وجهة نظرهم
كمسئولين هذه الظاهرة وكيفية معالجتها
وإذا كان الأستاذ السعدنى قد سمع
الشيخ إمام ورآه فى تلك الظروف، فهو
معذور طبيّاً فى هجومه عليه.. فلا الأذن
تسمع ولا العين ترى كما يجب.. ولابد
أن يشدبك عقله مع إحساسه، ولاشئ
يبقى فى العقل ما لم تدركه الحواس،
ولكن الحواس لم تكن براحتها ولا العقل
كان براحتة، لقد كان إمام بهاجم
عبد الناصر ومؤسساته ورجاله.. فكيف
يستطيع أى مسئول أن يستمع إليه بحيدة
وموضوعية؟

وقد قال كل مسئول ممن سمعوا إمام
فى تلك الفترة رأيه وقد أدلى الأستاذ
السعدنى بطلوه.. ولكن بشكل يختلف
عن الآخرين وأيضاً بشكل محجور، فقد

هاجم إمام ولكنه ناشد شعراء النظام أن
يكتبوا ما ينفذ النظام من هذه الورطة!!!
كيف؟؟؟ الله أعلم..

فإذا كان ذلك الهجوم القديم له ما
يبرره فلماذا هذا الهجوم وهذا التجنى..
بعد أن أصبحوا جميعاً السعدنى وإمام
ونجم والدولة نفسها وفى الهوى سوا..
يتهددهم الظلام والفساد من كل ناحية،
وإذا اعتبرنا أن كلام الأستاذ السعدنى
هو رأى فى الشيخ إمام وليس مجرد
كلام، فإن استخدام معايير الفن التقليدية
لمعرفة حجم وقيمة إمام ونجم لن يكون
مبيلاً صحيحاً يصل بنا إلى نتيجة
صحيحة، ولكن معياراً تاريخياً خاصاً -
إلى جانب ذلك. سوف يضعهما فى
المكان الصحيح واللائق. فعدد المنعفات
المفاجئة والحادة فى تاريخ أى أمة، يظهر
الغناء المفاجئ والحاد، وقد يخفيه إنسان لم
يش فى حياته، إنسان يكمن الغناء فى
جوانحه، ويعجز عن هذا الغناء التاريخى
مخون موهوبون.. إنه غناء حاد ومفاجئ
يمكن حدة ومفاجأة الحدث فى الوجدان،
ويصبر عن آمال وأشواق جديدة
ويجسد الإرادة قسماً للنجاة وفى
الحياة.



للخراب، حينذاك أخذت ظاهرة نجم وإمام في الذبول أو هي قد انتهت من مهمتها، وهاجرت جماهيرها بحثاً عن العمل في الشرق والغرب.

بعد ما حدث كل هذا، ما الذي صنعه **إمام ونجم** ؟... لا شيء يذكر... ومنذ أن انفصلا منذ عشر سنوات... تاه كل منهما في هذا المولد.. وكان **إمام** رمزاً للمأساة في سنواته الأخيرة.. وليس صحيحاً ما يقوله الأستاذ **السعدني** إن **إمام** شيء و**نجم** شيء آخر، فحين اكتفيت الأسباب لميلاد هذا الغناء، تبادل **إمام** و**نجم** للتفاهم الحسى والإلتزام الحميد، وساعد على ازدهار هذا التفاهم كون **إمام** فناناً وعازفاً ومغنياً، وكون **نجم** شاعراً ومغنياً أيضاً فغلاً وليس مجازاً، يمتلك حنجرة ذهبية نقية، وأذناً مرهفة وإحساساً شجيلاً وأداء الملتزمين، مغنياً يوفق كل من على ساحة الغناء الآن، هكذا كان في تلك السنوات، ولا عوده لما كتب **نجم** ما كتبه بهذا الكم وبهذه الطريقة المدهشة والجذابة.

نعم يا أستاذ **سعدني**.. **الشيخ إمام** ملحن ومغن وعازف وصانع... وقد عاش حياة كانت كفيفة بأن تصرع أى موهبة مهما كان حجمها.. وتكمن بطولته وطولته **نجم** أنها كليهما لاقيا من مرارة الحياة شظف العيش ما لاقياه، ولكلهما ظلاً يحتفظان في ركن حصين من نفسيهما بموهبة مدخرة ومنذورة لتلك الحقبة السوداء التي ظهر فيها كما تظهر بشر الساء في الصحراء أمام شعب تاله وظمان كان **إمام** عازف عود حزيناً ومارحاً ولا ينقصه الإحساس، تتلذذ على يد **الشيخ درويش المصري**، أستاذ **الشيخ زكريا** وجيله من كبار اللغافين، وكان **إمام** صديقاً صبوراً ولأن **الشيخ درويش** كان أعمى، فقد اختصه

والأستاذ **السعدني** يخطئ حين يتصور أن أشعار **نجم** هي التي صنعت **إمام**، ف**إمام** و**نجم** ابنا لحظة تاريخية واحدة، وهما تروم المأساة، فمنذ (١٩٦٢) وحتى يونيو (١٩٦٧)، كان **إمام** و**نجم** متلازمين، ولكن ماذا صنعاً؟ لا شيء يذكر، كان **إمام** في الخمسين من عمره حين وقعت الهزيمة ولم يصبح بعد ملحنًا، وكان **نجم** قد اقترب من الأربعين، ولم يصبح بعد شاعراً، وبعد أن أدبا مهمتهما التي امتد زمنها الحقيقي من ٥ يونيو (١٩٦٧) حتى ٦ أكتوبر (١٩٧٣)، وبعد أن فتحت مصر على يد السادات، بأشعب مما فتحتها الغزاة الذين مروا على تاريخها، حين فتحت مصر واختلط فيها الحابل بالبال ولم يعد فيها شيء مفهرم، وهجر الفلاحون حقولهم، والعمال مصانعهم والتلاميذ مدارسهم ومساجدهم.. وانهارت صناعة الغناء ضمن كل ما انهار في المجتمع. تأكيداً لجملة **ابن خلدون** ذات المعنى الرفيف (إن أول ما ينهدم من الصناعات عدد انهالك العمران هو صناعة الغناء) وحدثت أول هجرة جماعية في تاريخ مصر وتفرقت الجماعات لتظهر جماعة واحدة بذرت السادات أيضاً، وأصبح لكل مواطن مصري شريط غناء خصوصي يستمع إليه، ومات الطرب كمداء.. وقد كانت نهاية حرب أكتوبر هي بداية هذا

بالرعاية، وأثنى على ذكائه، وكان **الشيخ زكريا** يحب أن يسمع أصدانه بصوت **الشيخ إمام** وعوده و**الشيخ إمام** ملحن أحسن بكلام **نجم** إحساساً دقيقاً وترجمته ترجمة دقيقة، فحالهما الترفيق.. وكان **الشيخ إمام** مغنياً قادراً على الوصول إلى قلوب الناس فليس الغناء مجرد حنجرة.. و**الشيخ زكريا** شاهد.. كان **إمام** (حسه حلو) على حد تعبير الفلاحين الأكثر دقة، وكانت السكة بين حنجرته وإحساسه سكة سالكة ومضيئة. وقد ترك **إمام** أصداناً كبيرة عذبة وشجية، مبكية ومفرحة، أصداناً حولت الحزن القائم الكليب السموت بعد الهزيمة، حولته إلى أشكال والألوان.. من الشجون العذبة واستطاع بالحنانه لتكلام **نجم** وبأدائه أن يحسّر قلوب الآلاف من الشباب وأن يلهب عقولهم ويفجر ثورتهم.. بتلك الأغاني ماركة (**إمام ونجم**) أو (**نجم وإمام**)

وفي جنازة عبدالناصر، لم يجد المشيخون من الشباب من الأحيان الجذائزية ما هو أقرب إلى قلوبهم من جملة موسيقية من لحن **إمام** لأغنية (**جيفارا**)..

أخذوها وودعوا بها **عبدالناصر** قائلين (الوداع يا جمال يا حبيب الملايين) هي الجملة نفسها التي يقول كلامها في أغنية (**جيفارا**) يا شغاليين ومحمرومين يا مسلمين رجلين (وراس)..

ومن المفارقات ذات الدلالة أنه بينما كان **عبدالناصر** في طريقه إلى مثواه الأخير تشيحه الآلاف بموسيقى **الشيخ إمام**.. كان **نجم** و**الشيخ إمام** في معتقل عبدالناصر.

ثم إذا كانت الأغنية لا تكتمل إلا باكتمال عناصرها ولا تظهر في صورتها الأخيرة بوضوح إلا بفرقة موسيقية ومغن

هذا هو الشيخ إمام

نزار محمود سمك

قافلى للكتابة عن الشيخ إمام عيسى . وفنان الشعب .

وهذا لقب أطلقه عليه محبه ما كذبه الأستاذ زكريا نيل فى أهرام ٦/١٢ متحاشيا بصيغة استفهامية وليست استنكارية . من هو ٢٢؟ ثم قال: إذا كنت مقصرا فى حق نفسى كمصطفى وغابت عني معرفة شخصية فنان شعبى يحظى بكل هذه المكانة ... ويعطى انطباعاً بأن وزياده ملهمة .. فإن كل الذين نموه من الأدياء والصحفيين يحملون الإثم لأنهم لم يعطوه حقه لتظل الأجيال تعرفه بدلا من أن يظل السؤال يتردد فيما بين هذه الأجيال، من السؤال الجرح . فيقدر ما فيه من حقيقة تتعلق بالتقصير فى حق هذا الفنان بقدر ما فيه أيضاً من ظلم لهؤلاء الناعين وتجاهل لطبيعة المرحلة التى ظهر وتأنق فيها هذا الفنان الذى لفت انتباه عديد من الكتاب والمفكرين فكتبوا عنه فى المصود التى كان من الممكن الكتابة فيها خاصة فى مجلة الفكر المعاصر مثل فؤاد زكريا، وهسن حطفى ويبدو أن الأستاذ زكريا نيل لم يقرأ لهؤلاء فى وقتها .

لهم أنه عندما انطلق صوت الشيخ إمام بالنقاء السياسى لم يكن أحد جريز وقتها أن يقول شيئا يفضب النظام الحاكم أو أن يقدم فنانا يضى ضد هذا النظام . كان الجميع بمن فهم سيطر اللسان الآن، يثلثون حولهم رعباً أو يعملون خدماً لدى النظام، لم تكن الصحافة وقتها إلا بوقاً يردد ما يريد النظام أن يلقه لنا . كانت

أو مغنية .. فقد كان هذا أمراً غير ميسور لنجم وإمام . وحتى الآن لم تخرج لهما أغنية مكتملة .. وللشيخ إمام أحيان متنوعة يحتاج بعضها إلى مغنية وبعضها إلى مغنٍ وبعضها إلى كورال . وبعضها إلى شكوكى، ولكن إمام ونجم بصحية العود وبعض الحناجر الخشنة غير المدربة .. قاموا بدورهما مشكورين . وانتشرت أغنيتهما بين الشباب فى مصر وفى العالم العربى وفى أوروبا .. وحفظ الناس الكلام بألسانه .. حتى الأطفال كانوا قادرين على ذلك ..

والأستاذ السعدنى تفصل مشكورا بالإشارة إلى شجاعة إمام .. أشار إلى الشجاعة كما لو كانت الشجاعة ليست موهبة .. وهو يعرف جيدا أن الفن شجاعة والثقافة شجاعة والصحافة شجاعة وأنها هى الصدق الخالص القوى .

وأخيراً .. لقد أخذ نجم وإمام مكانيهما فى ركن مشرق من أركان تاريخ وطننا .. وكلام الأستاذ السعدنى لن يقدم أو يؤخر .. فليلتفت إلى أعدائه وإلى من يستحقون «العجن» .



الصحافة أداة النظام فى تزييف الرضى وقلب الحقائق وتشويه الآخرين وكان الاسم الشائع عن الصحفيين وقتها كلاب السلطة .. وكان الشيخ إمام بكلمات الشاعر أحمد فؤاد نجم وآخرين يفضح هذا الزيف والتخفيل، يكشف مكانم الفساد والظلم . كانت البدايات يونيو ١٩٦٧ عندما ألقيت الهزيمة . واسم الدلع لكسة . على صدور الجميع تكلمت الأنفاس وأطغأت الروح وملأت الحلق بالمرارة أنهار البديان الهش فى لحظات . هذا وفى تلك اللحظة المسالكة السوداء الشديدة اليأس حدث التحول الكبير وأصبح الشيخ إمام هو صوت الرفض لتلك الهزيمة تحول من غناء التواشيع والمقاطيع الخفيفة إلى الأغنية السياسية . وبالطبع لم يحدث هذا التحول فجأة ولم يهبط الرضى من السماء بلا مقدمات بل كان تحولاً لعبت بعض العناصر الوطنية واليسارية تصديداً دوراً فى تكوينه وإحتضانه . واستطاع الشاعر بحسه الشعرى الخدائى والشعبى أن يبرر عن ذلك بأغنيات وجدت طريقها للانتشار والتدوير من خلال أداء وألمان التشيخ إمام الذى تعلم من الصفر فن الإقراءات السبع للقرآن وغناء التواشيع حين تعلم الموسيقى على يد الشيخ درويش الحريري وحين عمل فى جوقة الشيخ زكريا أحمد وكان جمهوره وقتها جمهوراً بسيطاً ومحدوداً فى حوش قدم .

استطاعت أغنيات الشيخ أن تعيد الروح مرة أخرى إلى الجسد وأن تخلف من وقع السرارة وأن تكشف الزيف والتخيل . ومن هذه اللحظة تصديداً على يد هذا الفنان ظهرت الأغنية السياسية الرافضة والمضادة لكل ما هو قائم وسائد ومألوف، ولدت الأغنية التحريضية الكاشفة للميوب والناقذة للوعى الزائف والمطمحة للأصنام والمعبرة عن روح السمود والتحدى والرافضة للهزيمة والمحددة للمسؤولين عنها والذاعية للتغيير . لم يخل بطش السلطة وقتها وهو الرجل الضريع الذى كان من المفترض

وتوقفت سياسة الاحتواء وبدأت سياسة البطش والإرهاب وتم اعتقالهما مع ذلك تواصلت أغانيه من داخل السجن، وأيوب أراي وأنا أيوب، لقد كان عصياً على التدجين.

مع قدوم السادات وقيام مظاهرات الشهيرة والتي تم فصل عديد من الكتاب بسبب بيان تضامن مع هذه الحركة - انضم الشيخ إمام بمسوده وصوته إليها فملحها من روحه القوة وغنى أغنية رجوا التلازمة يا عم حمزة للجد تاني/ يا مصر انتي اللي باقية وإنني أصل الأمانى.

مستحضراً وتذكر الأستاذ حمزة أشهر مدرسين كان يقود تلاميذه في مظاهرات ١٩٦٩ كما قيل لنا.

وعندما تجمع الجميع في سجن القلعة غنى وانجموا العشاق في سجن القلعة (زين العابدين فؤاد) وصباح الفجر على الورد التي فتح في جنان مصر (نجم) وتواصل غناؤه دوا مصر قروى وشدى الحول (نجيب شهاب الدين) وأم المطاهر (محمد جاد الرب) الفرقي.. أجمل أغانيه (فؤاد قاسعود) والبحر بينضك ليه وحلوا المراكب (نجيب سرور). غنى للذين اغتالوا وصلى القتل كما غنى لقيادات الحركة الطلابية وقتها غنى لجيفارا في نقابة الصحفيين عام ٦٨ كما غنى لهوشى منه وسقوط ساجون وهزيمة أمريكا غنى للثورة الفلسطينية والمقاومة اللبنانية سخر من الزفة التي أقيمت لتفكيكسون في أول زيارة له للقاهرة.. فرشوك أوسع سكة/ من راس اللين على مكة/ وهناك تنفذ على عكا/ ويقولوا جليك حجيت. وبالإضافة إلى ذلك لم يغن - عندما وقعت حرب أكتوبر - الذي قال الكلمة بحكمة ولم يقل له خوض البحر نخوضه معاك! وإنما غنى لأبناء الفلاحين الذين صنعوا النصر بأرواحهم وسواعدهم.. وقود الحروب... دولامين

يستمع فهي إلى اللحن وبذلك كان الجمهور يحصل إلى كورس للمغنى وكان الشيخ إمام بارعاً في خلق تلك الحالة التي يتواجد فيها المغنى مع الجمهور.

واصل الشيخ إمام رحلته كاشفاً وفانداً لكل العيوب فكانت أغنيته الحزينة الرائعة بقرة حاء.

وكيف أنه لقي يوم مطوم / عملوا للروم/ زفوا للتراس/ هربوا للبراس/ والبقرة تنادى/ وتقول يا ولادى/ وولاد الشوم/ راوحن في اللدم/ وتقدم إلى الأمام خطوة في أغنية مناعة أزيق! أبو عسكر حرامية/ بوبرطع في نكية/ ويقول اشتركية/ والناس لسه جعانة. / وواصل سخرته من أشهر كتاب النظام في هذا الوقت..

لصراحة يا أستاذ ميكي إنك رجعي وتشكيكى وغنى: أنا الأديب الأدباني/ غايظني حال بلدياتي وغلبت أروحو وأهاتي/ لكن بلدا سمعها ثقيل.

وفي بعض الأحيان كان الغضب من صمت الشعب وسليحه يملأ النفوس فغنى..

يا شعب قوم ذاهيه تسمك/ وشوف بقى أسباب غمك/ دى عصاية بتعص في تمك/ والاسم قال متباط أحرار.

هل كان يجرو أحد أن يقدم هذا في وسائل الإعلام الرسمية؟

من هذه اللحظة أصبح اللذانى أمام ونجم ظاهرة تخلق النظام بالرغم من جبروته وبالرغم من كل الحصار والتعقيم المفروض عليهما وبدأت محاولات الاحتواء والتدجين وتم تقديم الشيخ إمام في إذاعة صوت العرب من خلال برنامج لم يكتمل وفي برنامج آخر - على ما أذكر - محور الأمية كان يقدم لحنه الافتتاحي وبعض الأغاني داخله ولكن سرعان ما اكتشفوا أن هذه الأغاني تصخر من بعض الشخصيات السياسية وقتها وأشهرها على ما أذكر أغنية دعم السيد



أن يبحث عن السلامة - كما فعل كثيرون - في زمن الندامة. وبينما كان فلاسفة النظام وخدامه يبررون الهزيمة ويقفنون بحكمة صناعها ويقفون بالمسؤولية على بطاقة الرئيس - وهي عملية شائعة لأن - جاء صوته ساخر.

الحمد لله خطبنا تحت باططنا يا محلا عودة ظباطنا من خط النار

إيه يعنى لما نسيب سينا واللا جرينا

هى الهزيمة تفسينا إتنا أهرار!

من فوق هذه الأرضية البعيدة عن أيديولوجيا النظام التبريرية ولدت الأغنية السياسية المعبرة عن رفض الجماهير والتي كانت من قبل تمبر عن تقدما وسخرتها من النظام - أي نظام - باللكة السياسية الساخرة. ولأن هذه الأغنية السياسية كانت موجهة إلى جمهور محدد - الفراق من الجماهير الشعبية - فقد كان ضرورياً الالتزام بلغة ومفردات هذا الجمهور وتقديم ذلك في إطار موسيقى شعبية مألوف وقريب من وجدان هذا الجمهور وبسيطاً وبعيداً عن التعقيد والتكلف وهنا وظف الشاعر المأثور للشعبى ويوظف المعن أذاه للترائى والتواشيعي لتقديم هذه الأغنيات فجاءت قريبة من وجدان المستمعين سهلة الترويد بحيث كان الجمهور يستطيع أن يشارك المغنى في الغناء منذ اللحظة الأولى التي

ودولامين. دولا ولاد الفلاحين دولا
الرد للرد البلدي / يصحى يفتح تصمى
يا بلدى/ دولا خلاصة مصر يا ولدى/
دولا عيون المصريين.

واصل الشيخ أغانيه، بسط للجمعات
الطلابية والعمالية. فكان صديقاً دائماً على
كليات الجامعة. أذكر له أحد الحفلات فى
كايننا - زراعة القاهرة ٧٦ - وكيف تحول
الغناء داخل المدرج إلى مظاهرة
واحتفالية غنائية و خروج المدرج بكامله
خلف الشيخ مردداً معه المقطع الأخير
من أغنية جيفار... بانتجهزوا .. جيش.
الخلاص يا تقولوا على العالم خلاص
وكان الشيخ يفضل إنهاء حفلاته بهذه
الأغنية وأستمر الطلاب معه بهذه الحالة
حتى شارع الجامعة حيث استقل تاكسيًا
ليذهب إلى بيته المتيق فى حوش قدم
(تصدع مع الزلازل).

مع استمرار أغانيه وبسريته وهجومه
على السياسات الاستعمارية وزيارة
القدس حيث خصه اللانى بأغنية.. قرقه
الصخوب أبو برقوقه/ بزيبه غش
وملوقه/ كذاب ومدافق وحرامى /
ودماغه مناطق مريوده.. تم تقديمها إلى
الحكمة العسكرية عام ٧٨ على أثر حفلة
فى هندسة عين شمس وكما روى أحد
الأصدقاء - مصطفى الخولى - وصاله
المحقق هل تقصص إهانة رئيس
الجمهورية؟ وجاءت إجابة الشيخ (إمام
راضة رجاسة.. نعم أقصد ذلك. بهت
المحقق لكنه أخذته الشفقة بهذا الشيخ
الطاهر والمصور الذى يمكن أن ينظره
من هذه الإجابة.. فحولها إلى لا أقصد
ذلك. وعندما تلى المحضر على الشيخ
ليوقع عليه اكتشف الشيخ هذا التحويل
فغضب وبكى والتفت إلى المحقق
مستكراً.. هل تستغل فقدانى للبهرة؟ إن
التحقيق يابى أمانة ولا أنسى أخشى
الإجابة ما غنيت. هل تريد إثبات جبنى
فى محضر رسمى؟

فى عام ٨٣ ومن خلال صديق لنا
فى باريس (فكرى الكاشف) حضر إلى

مصر مغن ترنسى (محمد بحر) وهو
واحد من كثيرين تأثروا بالشيخ (إمام
وساروا على دربه منهم مرسل خليفة
وأحمد قاعبور والنهادى قلا
ومصطفى الكره وعابد عزريه
وحماة العجيزى وأسمية خليل
وكاميليا جبران وآخرين. كان مصد
بحر مشفقاً لرؤية ومقابلة أستاذه الشيخ
(إمام وعندما سأله هل يعرف الناس فى
تونس الشيخ (إمام أجابنى ربما أكثر
ملك هذا فى مصر. فأغاني الشيخ يمكنك
سماعها فى سيارات الأجرة وإذا سألت أى
شاب هل تعرف الشيخ (إمام سيقول لك
نعم.. إنه صاحب أغنية مصر وباهم يا
بهية، (قدمها يوسف شاهين فى فيلم
المصنوع وقدمت إنعام محمد على
مقاطع منها بأداء مختلف بعض الشيء
فى فيلم الطريق إلى إيلات) تعجبت
من إجابته فقد كنا نحن نسمع عندية
وكشكوت الأمير عنوة فى السيارات!
وتفكرت قول الإمام للشافعى: «البيت
أفقه من مالك إلا أن قومه أضاعوه
وتلاميذه لم يقيموا به».

طوال فترة السبعينيات كان ممنوعاً
من السفر - بينما تمكن البعض من السفر
ومارس هواية الاسترزاق من للنظم
العربية - كانت الدعوات تصل إليه من
بعض البلدان العربية ومن الجاليات
العربية فى باريس وكان المنع مستمراً
فجاء ردهم على هذا المنع بأغنية ممنوع
من السفر/ ممنوع من الكلام / ممنوع
من الغنا/ ممنوع من الإتيان/ وكل يوم
فى حبه تزييد الممنوعات/ وكل يوم
باحبك أكثر من اللى بات. ومع تغير
الظروف والأوضاع تمكن من السفر فى
منتصف الثمانينيات وكان سفره فى غير
موعده على أثر هذه الرحلة التى بدأت
بباريس ثم الجزائر وبلدان أخرى نمت
القطعة بين رفيقى الأمل وأخلفت أكتافها
وبعدما قال بعضهم إن الأسباب مالية -
وهكذا صنعت اللقود ما لم تقدر عليه
الهزيمة - وإن كانت الأسباب للحقيقية

حتى الآن لم يعرفها أحد وإن كان من
الممكن استنتاجها ومن هذه اللحظة
ونتيجة لعديد من المتغيرات اللاحقة
تراجست هذه الظاهرة وإن لم تخب
وترجع الشعراء الذين كانوا يصارعون
من قبل لاختراق الحصار حتى ينل لهم
الشيخ (إمام وتوجهوا بجهات أخرى إلا
أن روح الشيخ (إمام كانت قد حلت فى
عديد من المغنين هنا فى مصر وخارجها
وأصبحت الأغنية السياسية ظاهرة عربية
وإن اكتسبت مضامين رمزية وأختفى
طابعها التحريضى المباشر. فقد انهارت
أشياء وتراجعت أحلام وأصبحت فى زمن
الرداءة وتبذيل الجلود وأصبح الشيخ
(إمام وحيداً إلا من بعض الصحبة فى
حوش قدم حيث وأصل ثلثة القرآن
والترانيم بسجود سيدى يحيى وواصل
للغناء أحياناً أخرى إلى أن رحلت روحه
فى ٧ يونيو ١٩٩٥ وبألمها من مفارقة أن
تكون بداية الرحلة فى يونيو ٦٧ احتجاجاً
على نظاما العزى الجديد الذى لم يحلم
به أبداً، تحمل قلبه هزيمة يونيو ٦٧ ولكنه
لم يتحمل رداة أو شامعاً فى ٩٥. ومثلما
رحل عبيدا طه حسين فى زمن الثورة
عام ٧٣ وكانه احتجاج صامت عليها
رحل الشيخ (إمام عيسى فى وقت
الهجمة الشرسة على حرية الرأى وسن
قانون يحمى الفساد والمفسدين رحل فى
هوجة - قساوين الازدراء، وهو أول من
ازدري المسؤولين الفاسدين وصاحب
تهمة تعكير السلم العام وازدراء نظام
الحكم. رحل فى زمن يستطيع أى نطع -
وما أكثرهم - أن يفرق بين المرء وزوجه.
زمن يهد فيه بعضهم الأرض أمام التفتة
والجهلاء ليمسكوا برقابنا. رحل الرجل
الذى وهب صوته ومروحيته وقفه وسنى
عمره لكشف العيوب الاجتماعية وفضح
النفاق والصدى للظلم والفاستين.

رحل الجسور الذى سخر من صناع
الهزيمة فى زمن السطوة والخوف والذى
سخر أيضاً ممن أضاعوا ثمار النصر فى



زمن الديمقراطية ذات الأنابيب. رجل من غنى للوطن ولم يغن عليه. لم يشارك يوماً في زفة ولا في تزييف الرقص. لم يوظف صوته وألحانه لخدمة الحاكم الملهم! بل كان صوتاً فوق ظهور الظلمة والجلادين الفاسدين. رجل مطربنا الذي لم يفرضه علينا أحد .. اختارنا واختارناه، أحبنا وأحببناه من عبادة ظهر جديد من المبتغين والعديد من التجارب هنا في مصر والعالم العربي.. أسألوا **فاروق الشرابي** - على سبيل المثال - من أي باب دخل إلى الفن؟ من باب **الشيخ إمام** وغيره كثيرين. بعضهم تسمح فيه لوجد لنفسه مكاناً بين مستمعيه وقدم الأغنية السياسية ثم تحول عنها وبعضهم - لم يكن على مستوى زهده وشجاعته - اكتفى بالرمزية وهم الذين يحظون الآن باحترام السمعية ترك أترك في على **الحجاز** و**محمد منير** و**إيمان** **البحر درويش** وعزة بليغ وآخرين ما زالوا في الظل لكنهم يتقدمون بنبات في وسط ميوء.

باختصار هذا هو الشيخ **إمام عيسى** «فنان الشعب» فهل تكفي هذه العجالة بتعريفه لمن لا يعرفه إنها بالطبع لا تكفي ولا تكفي هذا الشيخ حقه. قد يكون هناك من هو أجدر مني بتقديم الشيخ **إمام** موسيقياً وقد يقول بعضهم إنه لم يقدم الجديد في الموسيقى، لكنه بكل تأكيد قدم ما هو أهم من ذلك وربما لو لم يكن حكرًا على شاعر واحد في أغلب الأوقات

لتحددت تزييماته وإبداعاته الموسيقية. ومع ذلك سببني الحقيقة المؤكدة والتي لا خلاف عليها. إن لقاء **إمام ونجم** - بعض اليساريين - قد أحدث انقلاباً في حياة الرجلين وأحدث تحولاً في أسلوب وطريقة **تجم** الشعرية للتلامح مع الغناء الذي يؤديه الشيخ **إمام** والأكد أيضاً أن الشيخ **إمام** لم يكن يعدم شعراء يلحن لهم بينما لم يكن من السهل أن يجد **تجم** على الإطلاق وقتها فناناً يملك جسارة الشيخ **إمام** ليلحن أشعاره وأغانيه ويعملها إنكسرية الانتشار والذئوع غناءً.

أما هوة الصيد في الماء العكر والذين يقولون بأن الشيوعيين استغلوا الشيخ **إمام** وذلك بهدف إحداث قلموعة بينه وبين هذا التيار فإنه يغيب عنهم أنه في هذا الزمن الذي امتد من هزيمة يونيو وقبلها وبعدها لم يكن سوى اليساريين الذين يمثلون شجاعته مواجهة النظام الحاكم وكشف زيفه وتضليله. خاصة الجيل للجديد منهم - لم يكن غيرهم يطالبون بالحرية والعدل الاجتماعي وكان طبعياً أن يلتقي الشيخ **إمام** بهؤلاء وأن يلوذ بهم ويلوذوا به فهو أيضاً ينشد العدل والحرية ويرفض الظلم والتزييف.

أما بعض الأراذل الذين يتحاملون على الشيخ بقواعة ويقتلون من قيمته فإنهم كالذين يحرثون في البحر. فإذا كانت مدفعية بونايرت كسباً يدعى استطاعت أن تسقط أبو الهول فقد تفلح محاولتهم: ولكن لماذا هذا الحقد الغير المبرر تجاه الشيخ **إمام**؟ لا شك أن الإنسان يرى الناس بعين طبعه ويعتقد أن كل الناس على شاكلته. ولأنه اعتاد الارتزاق من نظم عربية عاد قيميا بعد وهاجمها فقد بات يعتقد أن الجميع مثله وعز عليه أن يكون هناك شخص نظيف مثل الشيخ **إمام** لا توجد نقطة سوداء في حياته. شخص عاش ومات دون أن يخلو دون أن يفسد جلده ودون أن

يبتذل نفسه سعياً وراء المادة والشهرة. عاش ومات دون أن يلحن أو يستعمل للزمن الرديء، ومن المفارقات أنه في زمن ازدهار الشيخ **إمام** والحركة الوطنية والمظاهرات الطلابية والعمالية كانت الصحف الرسمية تواصل نشرها لتلك الحركة. وتمتيعها على تلك الظاهرة كانت تؤيد قمع الحريات والإبداع وتدير الأيام ويأتي الدور على الصحافة والصحفيين ليكتشفوا - مؤخرًا - أن منطق جحا لا يصنع! فقد طالت القوانين المعوقة للحريات مهلتهم وهم الذين لم يبخروا وسعاً لخدمة النظام والترويج للقرابين السنية السمعة وآخرها قانون النقابات الأخير.

إن يستطيع أحد أن يصنع بالحرية إذا حببها عن الآخرين وكانت تلك قضية الشيخ **إمام** وقضية الذين احتضنوه وتعرضوا معه لشتى أنواع القهر والتكيد والتشويه.. الحرية للجميع.

رحم الله الشيخ **إمام عيسى** الذي أصره الذي ملحن في ليلة ما في حوش قدم - ٨٣ - شرف الغناء على أنغام عوده وقلندي وساماً - ولو على سبيل المجاملة أفخر به الآن - حين قال لي بصوته الهدون ووجهه البشوش تعالي يا نزار أعلمك العود لأوت وأنا مطمئن. وبالطبع لم أفعل لأنني لا أملك موهبته والأرجح لأنني لا أملك جسامته!! وحفظ الله تراثه من المتكئين والمتاجرين! ■

ملحوظة: إذا كان قد تم التركيز على الغناء السياسي للشيخ **إمام** بتكمله التحريضي فإن ذلك لا يعني أنه لم يقدم غير ذلك فقد قدم أجمل أبحاثه وأبدعها في عديد من الأغاني العاطفية والأغاني السياسية البعيدة عن التحريض المباشر وقد كان هناك فريق من الشعراء والفنانين حاولوا جامدين أن يستعدوا بالشيخ **إمام** عن الغناء التحريضي المرحلي والتركيز على الأشياء التي تصلح لكل زمان.





حكاية الشيخ إمام وحكايته

إبراهيم داود

قا انشغل المهتمون بالشيخ إمام- طوال الوقت - بتاريخه الذي بدأ مع هزيمة يونيو (١٩٦٧)، ومسجله ومرافقه السياسية وعلاقته بالفاجوسى الكبير أحمد فؤاد نجم... متجاهلين هذا الكفيف الذى قادته قدماء من مقابر اليهود... حيث خطفه صوت الست أم كلثوم فى «ليه تلاقينى» عند مدخل «حوش قدم» لنبدا حياة جديدة بين صناع الوجدان المعظم فى الثلاثينيات والأربعينيات.

يتحدث «إمام» هنا.. فى أمور قد لا تعنى غير عشاق الغناء القديم وفن التلاوة وسحر العالم للسرى لقاهرة المعز فى الزمان البعيد... يتحدث الشيخ لنشم رائحة اللبالي الصافية والرحابة والبهجة والإيمان... والغناء الخام والبساطة...

فى قرية أبو النمرس التابعة لمحافظة الجيزة ولدت سنة (١٩١٨)، لأبوين فقيرين.. أبى كان يبيع زجاج المصابيح، ويدور فى البلاد على رأسه بها، ويعمل أيضا «محريا» للقمح بالأجرة فى القرى المجاورة.

فى السنة الأولى من ولادتي - لا أعلم فى أى شهر - فقدت بصرى وعندما بلغت الخامسة ذهبت إلى الكتاب لحفظ القرآن الكريم. كنت أستمع وأنا فى السابعة إلى عماتى وأمى وهن يغنون أثناء تنقيح القمح فى مناسبات الحج والفرح.. كان غناء شجيا، بأخذنى ويجعلنى لا أتحرك.. وكان يصل الحال بهم إلى البكاء وهم يغنون.. ومن هؤلاء اكتشفت معنى الغناء وألنى وهبت الموهبة الموسيقية.

كانت «أبو النمرس» تابعة للجمعية الشرعية، والى يوجد مقرها الرئيسى فى القاهرة فى السبعين.. من أهداف هذه الجمعية عندما وُجدت «فرح» فى بلد يتبعها يخرج واحد من الجمعية ليلقى محاضرة تتناول مراسم الزواج وما يجب أن يحدث، وآخر يلقى تراشيع بعد المحاضرة.. يتم اختيار ثلاثة من الحاضرين للعمل ككورال لهذه الموشحات.. وكان أبى دائما وسط الكورال المختار.. ويأتى لى أنا معه..

أعجب الشيخ بى وقال لأبى: بعد إتمامه للمصحف يأتى إلى قصر الجمعية

بجود القرآن ويتعلم شئون الدين.. فاستبشر أبى...

وبعد أن أتممت المصحف.. كنت قد بلغت الثانية عشرة.. أخذنى أبى إلى هناك.. ولم تكن المرة الأولى التى أنزل القاهرة فيها لأننى عندما كنت فى الكتاب كان يأخذنى عمى لأصلاة الجمعة عند الشيخ محمد رفعت فى مسجده فى درب الحمامين وكان اسم المسجد جامع فاضل باشا «مسجد بشتاك».. وأذكر أنه فى أول جمعة صليت بها عدده ذهبا للسلام عليه - أنا وعمى - فلما أمسك بدى أحس الشيخ رفعت أننى كفيف.. لأنه كان كفيفا هو الآخر - فسالنى عن اسمى، وسألنى: هل تذهب إلى الكتاب؟ ثم قال: سيكون لك شأن عظيم.. وكان عمى فى ذلك الوقت سبع سنوات.

عندما «ختمت» المصحف.. جئت إلى القاهرة مقيما.. حيث الجمعية.. كان مؤسسها من الصوفييين الأفانيل، من الذين يطمون العلم لوجه الله، وكان اسمه الشيخ محمود خطاب السبكي.. تعلمت التجويد على أحد رجال الجمعية، وكان إماما من أئمة علم القراءات.. وعملت مساعد موشح ثم ترقيت حتى أصبحت موشحا.. ظلت فى هذه الجمعية حوالى ٤ سنوات إلى أن توفي مؤسسها الشيخ السبكي.. كان الراديو فى ذلك الوقت حديثا وكان محمد رفعت المعلم الوحيد

للإذاعة، يقرأ مرتين كل أسبوع (جمعة وإثلاثاء) وكنت أحرص على سماعه، أما في الجمعة فكان سماع القرآن في الراديو حرام.. إلى أن «ضبطني» أحدهم وأنا أستمع إلى الشيخ رفعت في الراديو فذهب وأبلغ الجمعة على.. ففصلوني!

وعندما علم أبي بخبر فصلى، ضربي وشتمني، فأصبحت بلا مأوى أجلس نهاراً في جامع سيدنا الحسين وليلاً أنام في «الأزهر».. في هذه الفترة شاهدت البول.. وعرفت الكثير.. كم سرت مني وعم، وأخذني في «الأزهر» وأنا نائم.. كنت «أنقلب» في الحقيبة مثل الكرنبة، وأستيقظ أجد نفسي «مقفر» والجو يهمني تلج، بلا عمة ولا حذاء وحالتي «كدر».

عبدالنور باشا !

في هذه الفترة جاءني رجل وأنا جالس ذات يوم في جامع سيدنا الحسين وقال لي: السلام عليكم يا سيدنا الشيخ.. فقلت عليكم السلام.. وقدم لي نفسه.. وقال إنه يعمل عند باشا يدعى عبدالنور باشا.. ودالماً يكلفه بجلب مقرئين من «الحسين» للقراءة عنده كل خميس، ويعطى «نفحات» وقال إنه سمعى ويريد أن يأخذني للقراءة عنده...

يوم الخميس كنت على أهبة الاستعداد، لابساً الجبة والقفطان.. جاء

الرجل.. وخرجنا.. كنا صغيماً في عز بؤونة، في الواحدة بعد الظهر، وظلنا نمشي لأكثر من ساعة وسط اللهب، إلى أن دخلنا إلى مكان أحسست فيه تسيماً، وقال لي: نحن الآن في حديقة الباشا.. والباشا عادة ما يكون نائماً في هذا الوقت.. وباستطاعتك أن تنام قليلاً، وسوف أوقظك في الرابعة لكبس ملائك وتصدق له.. وقال لي إخلع «هرومك».. لكي أعطيها لك.. فقلت له عندما أدخل الغرفة التي سأنام فيها، فقال لي بأنه سيأخذني وملايكي بعد ذلك إلى تلك الغرفة.. فقلت: إنني لا أستطيع إلا داخل الغرفة.. فأخرج سكيناً وقال: «تقطع ولا تتقطع»، فخلعت كل ملايكي باستثناء ما يستر العورة.. وأخذ كل شيء وتركني..

ظالت أبحث في تلك الحديقة عن أي شيء.. دون جدوى، فانهمرت في البكاء.. لا ذبابة ولا صغفورة.. تعبت من البكاء، ومن الوقوف ومن الجلوس.. ثم جاءتني فكرة.. أبحث عن الباب الذي دخلنا منه.. وأقف إليه.. رحبت أبحث دون جدوى إلى أن وجدت المدخل.. وبعد فترة سمعت صوت أقدام.. ففصدت لصاحبها.. فخاف.. وظلني عريئاً.. كل هذا وأنا على يقين أنني في حديقة.. وصرخت في الرجل: أنا بنى آدم وأخيراً جاء.. وعانيني وتأكد أنني إنسي.. وعندما سأله عن صاحب الحديقة قال لي: أنت في مقابر اليهود..

وحكيت له الحكاية.. فأخذني إلى قسم البوليس لعمل محضر.. ثم أخذني إلى بيته وأعطاني جالباً وحذاءً.. وأمر زوجته بخدمتي وجلس عنده ثلاثة أيام.. لا أنكر اسم هذا الرجل الكريم.. الذي كان يسكن في منطقة تسمى كوم الشيخ سلامة.

بعد الأيام الثلاثة فادتنى قدماي إلى «حوش قدم».

القاهرة ٣٠

جئت إلى «حوش قدم» عن طريق الصدفة.. أول دخولي إلى الحارة.. عدد مقهى عاشور يوجد «مزين» كان اسمه **مصدق بيومي**.. سمعت عنده أم **كلثوم** تغنى «أيه تلاوعيني» في الإذاعة، وكنت أسمعها المرة الأولى، فوقفت «متمسرة» فنادتني «الأسطى» وطلب مني أن أقرأ شيئاً من القرآن، وبدأت القراءة حتى اجتمع عدد كبير من أبناء المنطقة، التي كان عدد كبير من ملاك بيوتها من «أبو النمرس»، أو «مارسة» كما يقولون.. تعرفوا على ورحبوا بي.. وبدأت أقرأ «رواتب» عندهم.. كان عمري ١٨ سنة أي سنة (١٩٣٦)..
.. سكنت في غرفة في بيت في جيلالية في آخر بيت «غانم للمارسي».. بثمانية قروش في الشهر، في هذا البيت وحده كنت أقرأ في ثلاث شقق، أخذ من كل واحدة خمسة قروش.



الآخر) مع أكثر من عشرين مكفوفًا بزواجهم (المكفوفات) .. تقسم الليلة على عدة أشياء .. مرات مطارحات شعرية والمخطئ يدفع قرش صاع .. وكنت أجمع أنا والشيوخ درويش كل ليلة ثلاثين قرشًا في المتوسط .. لزوم «الحجرين» والذي منه .. وسرات نغني .. بسك الشيخ «الرق» .. (الملحون القدامى كانت مهمتهم مسك الإيقاع، لأن الصلح إذا كان جاهلا يعلم الإيقاع .. طز فيه .. وهذا العلم يأتي من الموشحات) ونغني موشحات وأغنيات من التراث القديم وكنت في هذه الأيام على وشك التعرف على الشيخ زكريا أحمد الذي تدرت عليه سنة (١٩٣٩) عندما كان يأتي عددا في «حوش قدم» .. عند عائلة الشعبيني، أصحاب البيت الذي أسكنه كان يسهر من ٨ إلى ١٠ .. كان ساحرا .. يقد الحواة والفقهاء بترق القرافة .. كان «يجن» .. أحبني الشيخ زكريا لأنني كنت كلما سمعت الجملة أقولها معه «من أول مرة» في الإعادة وأجني أيضا «سي» على الشعبيني الذي كان محبًا للموسيقى وكنا نلتقي صباحًا ونصطحب، سويًا.

في هذه الفترة كنت أغني في «الحنة» كهان .. في سبور، في عيد ميلاد في طهور .. وأقول لهم اسمعوا الأغنية التي ستفنيها أم كلثوم الشهر القادم .. وتعلمت أصول الموسيقى دون أن أتعلم العزف على العود.

كنت أعزف النغمات وأصولها والأربع والأصناف والمقامات ولكني لا أعزف، لأنني كنت أظن أن المكفوفين لا يتعلمون العود، إلى أن جاءت سهرة عزف فيها العواد الماهر كامل الحمصاني، وكان موجودًا زميل مكفوف .. عزف هو الآخر على العود .. فجن جنوني وقررت أن أتلمه .. وكنت لصديقتنا هذا: علمني كيف أصنع أصابعي

وقبلت يديه .. وعندما أوصاه الأسطى على وقال له: علمه، قال الشيخ: نحن نتعلم منهم .. ومنذ تلك اللحظة «لهدت فيه» .. وكنت له: «أنا فتيلك» وأريد أن أتلم.

تعرفت في هذه الفترة على «عما»، الشيخ زكريا أحمد، الذي كان يقضي جميع سهراته في «حوش قدم» حيث كان يعد ألحان أم كلثوم في هذا البيت الذي كنت أسكنه.

وظللت مع الشيخ درويش طوال الوقت أتلم منه عن طريق التقليد، ولم أنسرقه إلا في فترات «الرواتب» .. التي كنت أنجزها وأنام قليلًا ثم أجدى إلى بيته .. وكان لا يدخل بلمه على أحد.

وكان يذهب إلى بيته كبار الملحدين والعربيين أمثال أمين المهدي (أفضل عازف عود) وصالح عبدالحى ومحمد عبد الوهاب .. وكان عبد الوهاب يتلقى الدروس عنده وكان شوقى بك هو الذى يدفع الأجرة للشيخ درويش .. ولكنى لم ألحق فترة عبد الوهاب ..

أمشي معه طوال الليل وأذنى عدد فله .. كنت أسول حتى «الأذنة» كنت أمام ككز .. معه أيضًا ذهب .. لأنه وجد في استعدادًا للتلم .. وتلميذًا .. غير المكفوفين الذين يصنعون بقدر كبير من «الألاطة».

كنا نذهب إلى بيته في الرابعة صباحًا بعد السهرة .. فيقول لزوجته:

«هاتكليا أيه يا أبلتي، فقول: كذا .. فيجيها: مثلاً ويعد أن أكل يقول لي: «عارف بيوكم» أقول له: طبعًا يقول: عليه!

كانت حياته لا تسمى، طبيعة خالية من المعجزة .. أساذ .. ديمقراطى ..

كان لنا صديق مكفوف تجتمع عنده في الخرنفش أنا والشيخ (وكان كفيفًا) هو

في هذه الفترة كان كل سكان البيوت يجلسون على طليبة واحدة، ولا يوجد ساكن وصاحب بيت .. وإذا غاب فرد يتم البحث عنه .. كان هذا شأن القاهرة كلها، كان النصارى الذين أقرأ في محلاتهم .. يصلون الفجر ويفتحون هذه المحلات ويأتى العمال يرشون الماء ويبخرون المحلات ثم يأتى «الفقى» وقرأ .. ومن التقاليد الجميلة التي شهدتها عند التجار .. يأتى زبون لشراء شيء .. ثم يأتى زبون آخر يطلب شيئًا .. يكون موجودًا عندهم .. فيولكون وجوده ويدلونه على المحل المبارر .. لكى «يستفتح» هو الآخر .. كان هذا شأن الشعب كله .. فى كل المن .. أخذ وعطاء .. ومحب.

وأنا أقرأ ذات يوم عند محمد بيومى المزين دخل الشيخ درويش الحصري للصلافة .. وكان من سكان الدرب الأحمر .. فاستمع لى .. وقال: يا سيدنا الشيخ (يقول لى أنا يا سيدنا الشيخ) .. كان أستاذًا يدرس الموشحات في معهد الموسيقى العربية ويعلم القراءات أيضًا فى (معهد فؤاد) ومعهد فؤاد غير معهد عابدين الذى كان صاحبه إبراهيم شلقى ..

قال لى الأسطى: هذا هو الشيخ درويش الحصري الذى علم محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد .. فممت

على الأوتار وأخذت معه خمس حصص وبدأت أمرن نفسي بعد أن اشترت عوداً بخمسين قرشاً..

فى سنة (١٩٤٥) أشار على البعض أن أطلع «العمة والكاكولا» والقفطان، لأنه لا يصح أن أجهش وأنا أحمل العود.. ولم يكن لدى ما يمكنى من شراء بدلة.. فأعطانى «سى» على الشعبى بدلة وقففتها.. كانت فرحة الدنيا عندى لا تماثلها فرحة.. وأسكننى الشعبى فى بيته مجاناً.

بدأت أغنى محمد عثمان والشيوخ زكريا وموشحات عمى الشيخ درويش وبدأت أمارس الغناء كمحترف.. وتركت احتراف قراءة القرآن...

عائلة الشعبى مغاربة فى الأصل.. وكانوا يعطون على.. كانوا أثرياء «كوسين» ونفسيهم، حارة وكان والدهم طه الشعبى من علماء الأزهر.. وكان أبوه هو الذى اشترى هذا البيت، وكان على الطريقة الشاذلية..

وهذا البيت كان للخزين فقط، للسمن والقمح والبصل وغرفة للأولاد يستذكرون فيها (هى التى يمكنها أختنا نجم) ناس أهل خير آل الشعبى.. كانت بيوتنا.. وكان خيراً، بيوت مفتوحة للجميع.. شأنهم شأن الشعب المصرى.. تترك شباك مفتوحة وتغيب سنة.. تعود.. وهى كما هى.

ظلت محترفاً للغناء حتى سنة (١٩٦٢).. سنة تصرف على الشاعر أحمد فؤاد نجم.

رفعت / أم كلثوم / فتحية / على محمود

كان الشيخ رفعت رحمة الله عليه بأخذ ابنه ويبحث عن ميت عدد ناس فقرأ، يعزى، ويقرا فيه.. ويدفع اللى فيه للصبيب وكان الوحيد من بين المقرئين

الذى يحرم المسيحيون على سماعه أرادت الإناسة عندما كان مستشارها سعيد لطفى أن تسجل له المصحف كاملاً حتى يتم الاستثناء عنه، فقال لهم لا مانع عندى بشرط أن أدبغ وتقال هذه التسجيلات حتى أموت فرفضوا.. وفصلوه.. ولكن التفرقات التى جاءت للإناسة من كل مكان أرغمتهم على إعادته.

صوته مثل صوت أم كلثوم شبهه للصل النحل لؤل قطلة، صوتان جاد بهما للزمان فى «قصعة» الحلاوة.. صوتان متكاملان من القرار إلى الجواب يعنى ثلاثة الأركان.

هناك صروتان لا يمكن حلاوة الصوت ولكنهما من الناحية الفنية أساتذة عملاقة هما.. الشيخ على محمود والست فتحية أحمد..

رفعت وأم كلثوم صروتان لا مثيل لهما ولكن فهما «على قدم، إنما على محمود نهر متدفق للفن بدون حلاوة صوت، ولكنه يشركه بفنه أنك فى الجنة كذلك فتحية.. التى علمت أم كلثوم.

الست فتحية أبوها كان الشيخ أحمد الحمزاوى وأمها كانت بهمة كشر، أبوها كان من حفظة القرآن، ولكنه كان يذهب إلى الأفراح ليقول ملولجات فى فترات راحة المطرب.. وكان يحمل ساعة اسمها «لوبياء» فى حجم الرغيف، ولم يكن يجيب على من يسأله عن الساعة إلا إذا قال له يا مستر أحمد.

من الأشياء التى كان يصحكه الجمهور بها على سيدى اللال.. قصيدة لحنها الشيخ أبو العلا محمد تقول:

غبرى على السلوان قادر
وسواى فى الشاق غادر
لى فى الغرام سريرة
والله أعلم بالسرالر

فيغنى الشيخ الحمزاوى اللحن الأصلى ومعه بظانته المكونة من اثنين أو أكثر حتى يصل إلى «والله أعلم بالسوء... فيبدون عليه: يا قطه.. يا قطه..

والست فتحية تعلمت على الشيخ درويش الحبرى..

أم كلثوم لم تصل إلا بحلاوة صروتها.. أما علمها بالنغمات فكان غير دقيق، الفن فى الأساس ألحان محددة «مزمنة».. أما فتحية فكانت أساتذة لأنها شربت فيها من كامل الخطى ومن سيد درويش ومن درويش الحبرى.. «تجمعت» وسطهم، ثانياً كانت من أسرة فنانيين، أبوها يلم بالوسط، ثم أخوانها الثلاث مطربات، مفيدة، رتيبة، نعيمة (نعيمة المصرية) وكانت بنت بلد (مولودة فى باب الشريعة).. ولو كانت حافظت على ما كسبت لأشترت نصف مصر.. ولكن هذا الجول كان «ملوكى».. «هاتى يا سندو.. ودى يا مدره».

الحامولى

سأحكى حكاية قالها لى الشيخ درويش الحبرى عن سيدة تسكن بجوار السيدة زينب، وكان لها ولد وحيد، تميت فى تربيته، ووجدت له.. أخيراً.. بنت الحلال التى سينزوجها، ودارت تدعو فلانة وفلانة... قالت إحداهن لها: «أنت فرحانه ياخيتى كده ليه.. تكونين داعية عبده الحامولى.. فى الوقت الذى كان يمر فيه عبده الحامولى مصادفة فسمع ما قيل، ومشى خلفها حتى عرف ببيتها.. ثم أرسل القراشة لإقامة السوان والطباخ والجزار إلى هذا البيت.. وأم العريس فى دهشة.. ثم دار عبده الحامولى على معارفه من كبار الدولة ومن الأعيان وقال لهم: «اللى عايز يسمع عبده الحامولى يأتى فى المكان الفلانى».



عزيز عثمان، فقال الشيخ محمود
صبح.. يا زكية هانم أنا محمود...
ومدام محمود هنا مافيش أى اسم
يذكر... فقالت: صحيح.. ولكنى أقول
هذا إحقاقاً للحق.. فأجاب: «أقولك أنا
محمود... ولا يوجد غير محمود...
قالت: يا أستاذ لا يستطيع أحد إنكار
عبقريتك وأستاذيتك فقاطعها الشيخ:
«والله إن أعمالك إلا باللى فى رجلى يا
بنت...»

كان يسكن فى شارع الملك... ويذهب
إلى الإذاعة للفناء، ويعزف على كل
الآلات الموسيقية... ويعزف فى كل حفل
على كل الآلات فيأخذ الكمان مثلاً ويقول
بصوته الأجرس للعازف «هات الكمنجة
علشان اعلمك إزاي تعزف... وكذلك مع
الناياتى وغيره...»

كان مصطفى بك رضا مستشار
الإذاعة، أيام كانت على الهواء وقف
محمود صبح ذات مرة وقال: «أنا ها
أغنى مرشحة جديدة لى اسمها «خلت
لطاعته البلابل... اسمع واتعلم يا مصطفى
بيه.. يا ابن...»

كان المصحح يخاف منه، حتى
الموسيقيون، وكان رحمه الله يمد أن
يفرغ من حفلاته فى الإذاعة يركب
الترابزين ولا ينزل مثل الناس على
السلم.

محمود صبح كان صاحب لون
مفرد فى الطحين، إذ كان يضع كلاماً
عريباً على أنغام تركية... ولهذا السبب
يستحيل أن يكون له تلاميذ، عبدالوهاب
قطر هو الذى استفاد منه وأخذ عنه الكثير
كان يلحن وهو جالس فى الشباك،
مدلداً، قدام ناحية الشارع وكان يسكن
فى الدور الثالث، وكان يملك أكثر من
عود ولكن عود تسمية، عود اسمه
الكتاريا، وعود اسمه الكروان وعود اسمه
البلابل...

وذهب عهده ومعه نخته والمعازيم
من أصحاب العزة والمعادة والسمالى
وشرع فى الفناء، ثم أخرج مندوبه
المحلاوى وقال: اللى يحب عهده «ينطق
عهده... وسفحت الجنيهات الذهبية
«ترف» حتى أملاً المندوب عن آخره...
وبعد انتهاء الليلة «طبق» المندوب وذهب
إلى أم العريس وقال لها: «دى نقطة
حبايب المريس.. وأنا لا أمك شيئاً غير
هذا الخاتم، وغلعه وأعطاه إياها... وقال
هذه هديتى... هل فى زماننا هذا من
يفعل ذلك؟»

كان هذا شأن الفنانين والفنهاء، وكان
الفنانون يذهبون لسماع المقرئين وكذلك
العكس... كان هناك ارتباطاً وثيقاً لأنهما
أبناء مكان واحد هو كازا الصوت.

محمود صبح

قابلت الشيخ محمود صبح مرات
قليلة... كان فترة رياضتى... يلعب حديد
وبكس... وكفىضاً... وفى عز طرية،
يخرج بالقميص نصف الكم والبنطلون
الثورت... ويحمل شومة كبيرة جداً تدب
بها.

فى إحدى الجلسات التى كنت
موجوداً فيها عند عائلة البهادرى...
جاءت سيرة المطربين... فقالت سيدة
معروفة كانت زوجة حسن نشأت باشا...
سفير مصر فى لندن آنذاك، فذكرت اسم

ينادى زوجته: هانى البلابل يا أم
محمود...

وهو فى الأصل «ابن ناس أغديا»
أصحاب معلق خشب فى شارع «تحت
الزيع» أخوه كان إبراهيم صبح الملاكم
الشهير وكانت الموسيقى بالنسبة له
هواية...

كان خفيف الظل... تجده مثل الجمل
الهزوز، وفى الوقت نفسه مثل العصفور
فى رفته...

ذات مرة أحس أن لصاً فى البيت...
فأخذ الشربة وانتظره وعندما أحس اللص
أنه فى خطر اتجه نحو الباب فأمسكه
الشيخ مصوود... وقال له: «اسمع.. أنت
وقعت فى يد من لا يرحم يا ابن... ولم
تشفع توملات الحرامى وأخذ الشيخ منه
كل ما معه وضربه ضرباً مبرحاً، كان له
بنت اسمها ثريا... راحت تغنى أغنية أم
كثيرم... افرح يا قلبى... فسمعها أبوها...
ناداها وقال لها: ثريا! أهابت: نعم يا
بابا... أطلق الباب وكشفها، من شعرها
وقال لها «أوبركى أستاذ يا بنت... وتغنى
حاجات ناس ثانية... وراح يضربها.

زكريا

للشيخ زكريا أغنية لحنها لأم كثيرم
اسمها «لوه عزيز دمعى نذله... كل ساعة
بين ايديك... بعد صبر العمر كله...
وانشغال قلبى عليك متى حرام؟... والله
حرام.

وكانت عده «وصلة» غنائية فى
الإذاعة... وكان له صديق عزيز فى ذلك
الوقت اسمه عزيز فهمى... فدخل الشيخ
للغناء وهو فى حالة «سطل» عالية... وبعد
التقسامم والتباليى وما إلى ذلك بدأ الشيخ
زكريا الأغنية: «لوه عزيز فهمى
نذله.

كان الكيف كفيف... على الغزل
والسمن البلدى فى الإنطار... لمانا؟ لى

تشد على الجوزة بعد ذلك.. تخيل؟ حتى
الناى.. كان هو الآخر لا يخلو منه..

ذات مرة عاد من لبنان حيث كان
يقوم بتلحين فيلم أحكام العرب لمحمد
البحراني.. وجاء معه بصنف ابن
٦٠×٣٠ وكان الشيخ زكريا من أولئك
الذين لا يمكن الاقتراب منهم في هذا
الموضوع.. أيام الملك.. اشترى بكل أجر
الفيلم للكيف لم يكن له عزيز.. كان
يجلس ببذلته الاسموكين ويكرس،
ويخدم، على الناس.. وكان يأتي
بالقمائم ويصنع منه «تخاشين» تحت
حجر الجوزة، ويخطبه بالإبرة، بحيث لا

تكون هناك ريع «تفيسة»، والمثقف
النحاس يملأ عن آخره بالفحم.. ويأتي
«بالزراير الصدف» لتكون هي «الحصو»
للحجر، وكان يعمل الكيف «كشري»..
ويوقع، فوقه بعد ذلك وكان يسميه «أبو
عمة».. القرش على ثلاثة أحجار.. لا
مثل.. ولا وجع قلب ولا صداع..

كان الناس في فرج.. يهزبون من
الضحك....

اليوم أنت تشد الضحكة من «وشك»..
لا من قلبك تضحك «برو عتب»..
ضحكة «قشرة»....

ولكن لابد من التفاضل.. وتشد
الضحكة حتى لو «قشرة».. حتى تصبح
حقيقة..

نعم الله

من باب التحدث بالنعمة، تفصل
على الله وفعل معي أول شيء.. أخذ
عيني.. ووضع مكانهما أجل وأحسن
نعمة وهي نعمة الإدراك والإحساس..
وحفظني، كلامه وزرع في موهبة
الموسيقى.. وجعلني محبوباً من الناس...
كل هذه النعم أمام نعمة واحدة...
كم أنت محظوظ.. يا إمام!! ■

نقا



للفنان محمد رشوان حجازي

الفكر والحياة

المرطقة والإحاد فى إنجلترا

١٩٤ تيارات الإحاد فى إنجلترا القرن الماضى.. رمسيس عوض.

تيارات الإلحاد فى

رمسيس عوض

ق. الهرةطة والإلحاد فى إنجلترا أ. وليم جودوين: (١٧٥٦-١٨٣٦)

ليس من شك أن الصلح الاجتماعى والسياسى الدائر وليم جودوين ترك أعق الأثر فى الشمره اللرمانيين الإنجليز. فالشاعر سوزى لم يقرأ أعماله فحسب بل إنه كاد يعبده كما أن الشاعر كورديج ألف سونًا من أجله. ويذكر الناقد هازليت أن الشاعر وريزورت نصح أحد الطلبة أن يهجر كتب الكيمياء ويقرأ ما كتبه جودوين عن الضرورة والى عالجه فى مبحثه عن العدل الاجتماعى... ذلك المبحث الذى تركه كبير الأثر فى الفكر الإنجليزى فى زمن الثورة الفرنسية. ويذكر عنه الناقد هازليت فى كتابه النقدي أنهم «روح العصر» (١٨٢٥) إنه «انغمس فى الآراء الموهلة فى التطرف حاصلًا معه أكثر مفاهيم زمانه دموية وجساره».

ولد جودوين - وهو ابن فقيس من الفارجين على مآسوف الدين nonconformist - فى منطقة كامبردج بإنجلترا ومات والده وهو صغير ولم يشعر الصبى بالمرز على وفاته غير أنه ظل يحمل لأمة شيئًا من الود (رغم خلافه الشديد معها) حتى وفاتها فى سن متقدمة. وأتم كلا الولدين بنزعتهما للدنية الكالفينية الموهلة فى الشدد. وأظهر وليم جودوين فى حياته تشددًا أخلاقيًا يفوق التشدد الأخلاقى الذى أشهره مسطوره فى كلية اللاهوت فى هوكستون حيث تعلم علوم الدين كى يصير قسيسًا كوالده. وقد دفعه تزمته الدينى الذى

فاق تزمته كالفن إلى أن يصبح واحدًا من أتباع جون جلاص. فإذا كان كالفن فى تشده قد أدان ٩٩٪ من البشرية لردبها فى الخطية فإن جون جلاص قام بإدانة ٩٩٪ من أتباع كالفن لأنهم لمسا متشدين بما فيه الكفاية. وبعد أن تخرج جودوين فى كلية مكسون انخرط فى سلك الكهوت. غير أن صديقًا له اسمه جوزيف فوريث الذى آمن بالنظام الجمهورى أحضر له كتب الفلاسفة الفرنسيين للثورية كى يخالها. وفى عام ١٧٨٢ شد رحاله من الأرياف إلى لندن وكله أمل فى أن يصغر قلمه لإصلاح المجتمع. ورغم أنه كان لا يزال منخرطًا فى سلك الكهوت فقد أخذ يدين بمبادئ المرسوعيين الفرنسيين ويحمل بالإطاحة بجميع المؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية القائمة عن طريق الجدل والنقاش والإقناع دون اللجوء إلى استخدام العنف الأسر الذى يدل أن ثوريته رغم شدة حدتها اقتصرت فقط على التطهير دون التنفيذ.

نشر جودوين أول أعماله عام ١٧٨٣ بعنوان «هجرة الثورة» تشائم. مغلا تكرر اسمه كمؤلف نه. ثم نشر فى العام التالى (١٧٨٤) كتابًا آخر بعنوان «استكشافات من التاريخ» وفيها نراه يعالج شخصية المسيح ذلمًا إلى «أن الله نفسه ليس من حقه أن يكون طاغية». ثم بدأ عام ١٧٨٥ فى الكتابة فى المساجد واللدريات وكتب ثلاث روايات طواها النسيان. ثم سطر عدة مقالات على جانب من الأمسية بعنوان «استكشافات التاريخ الإنجليزى» بهدف نشرها فى مجلة «السجل السنوى» وبعد انضمامه إلى نادى

الثائرين تخلى عن شخصيته اللاهوتية تمامًا. وفى عام ١٧٩٣ نشر جودوين كتابه الشهير فى العلوم السياسية وهو أهم أعماله على الإطلاق تحت عنوان «مبحث فى العدل الاجتماعى وأثره فى الفضيلة والسعادة العامة». ورغم أن هذا الكتاب لم يجد من يطالعها فى يومنا الزامن فإنه يعتبر علامة بارزة فى تاريخ الفكر الإنجليزى. فقد لعب دورًا رياديًا فى التدوير الائق من الدور الذى لعبه جون ميلتون فى دفاعه عن حرية الكتابة والنشر فى مبحثه المعروف باسم «الأروى باجتياك» ومبحث جون لوك «مقال فى التعليم» وكتاب «إميل» لجان جاك روسو. ورغم أن جودوين اكتفى بالتطهير دون الاشتراك فى العمل السياسى على أرض الواقع فإن كتاباته ألهمت الطبقة العاملة بالفكر الزائيكالى دافعة إياها إلى الاشتراك فى معترك السياسة اليومية.

وفى ثورته آمن جودوين بفساد النظام الملكى وضرورة أن يستبدل به النظام الجمهورى وبأن الحكومات إن هى إلا مؤسسات تقف عائقًا فى طريق العقول الخلاقة المبدعة. كما آمن بأن الطبيعة البشرية نقية وبخاصة بالفطرة وأن النظم الاجتماعية الفاسدة هى التى تترتها. وذهب جودوين إلى أن الإنسان إذا استجاب لنداء الفطرة قلن نشوب أفعاله أدنى شائبة وسوف تتفق جميعها مع أحكام العقل البشرى. آمن جودوين كما أسلفنا بأن النقاش والصحة هما السبيل الصحيح لإجراء أية تغييرات اجتماعية. ولهذا اشعان مثال بيرك من

إنجلترا القرن الماضي

شيلي

حماسات الدم التي صاحبت الثورة الفرنسية رغم اقتناعه الكامل بسلامة مبادئ الفلاسفة الذين مهدوا لها وتحاطفه مع أفكارهم. ندد جودوين بقوانين بلاده الصارمة واعترض على عقوبة الإعدام كما هاجم شره الإنسان إلى التملك واكتداز المال ورأى أن نظام الزواج يقوم على الأثرة والرغبة في التملك وجميعها آراء ذات طابع شيوعي واضح. ولكنه تخلى فيما بعد عن جانب من أفكاره الشيوعية غير أنه احتفظ حتى النهاية بنزعته الفردية الملحوظة وبكراهيته لكل القيود التي تكبل حرية الإنسان وولايته بسلامة الفطرة الإنسانية واهتمامها بأحكام العقل.

وفي مايو ١٧٩٤ نشر جودوين روايته «كاتب وإيماز أو الأخفاء كما هي عليه» ورغم تقديم كتابه «العهد السياسي» إلى محكمة الملك بتهمة نشر الأفكار الهدامة فإن السياسي الإنجليزي المرموق بقي رافض أن يتخذ صفة أي إجراء أو يوقع عليه أي عقاب بحجة أن كتاب «العهد السياسي» غالي الثمن ويتكلف ثلاثة جنيهات لشراؤه ومن ثم فإنه من غير المحتمل أن يؤثر في أفكار أناس فقراء لا يمكن الاستغناء عن مجرد ثلاثة شللات وبالتالي لن يكون له أثر هدام عليهم. ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن أهم السياسة الليبرالية في إنجلترا آنذاك طالعوا كتابه وتمثلوا أفكاره التي عرفوها عن كذب. ورغم شهرته التي طبقت الأفاق فقد كان دخله في الامة ضئيلا ومحدودا.

وفي عام ١٧٩٧ تزوج ولهم جودوين من ماري ولستونكرافت الأدبية والداعية



تيارات الإصلاح في

إلى تحرير النساء ومؤلفة كتاب **دفاع عن حقوق المرأة** (١٧٩٢). أمنت **ولستونكرافت** مثل زوجها بأن الزواج نظام عبودي، ولولا رغبتها في الإنجاب لماثلت معه دين زواج. كان **جودوين** سعيداً معها ولكن ألمات اخطفها منه بعد فترة وجيزة تاركة له طفلة اسمها ماري هي التي غزاها الشاعر **شلي** للهروب معه. ورغم أن **جودوين** غرق في الأحزان بسبب وفاة زوجته فقد أثر عام ١٨٠١ أن يتزوج للمرة الثانية من أرملة لها طفلان اسمها ماري **جين كليرمونت**. وفيما بعد أصبحت إحدى هاتين اللطفتين وهي **كسلا ماري جين كليرمونت** عشيقة الشاعر السيئ السمعة **الورد بيرون**.

ثم نشر **جودوين** رواية أخرى بعنوان **سانت لورن**، في عام ١٧٩٩ وتعرف بكل من الأدبيين الرومانسيين **تشارلز لامب** و**وليام وندزورث** وبقى تحت تأثير الشاعر الرومانسي الكبير **كولبريدج** لدرجة أنه بدأ بسبب نفوذه عليه في التخلي عن سابق إلهاده واستطاع **كولبريدج** أن يعيده إلى حظيرة الإيمان بالله. وبعد أن تفرغ **جودوين** على دراسة المسرح الإنليزي في قام بتأليف مسرحية تراجيدية بعنوان **مأساة أنتوني**، التي جاءت بالفشل عند تقديمها على خشبة المسرح عام ١٨٠٠. وعلى العكس من ذلك لقي كتابه **حياة تشرش** نجاحاً مادياً ملحوظاً. واستطاعت زوجته الثانية أن تقعه بجذوى الاشتغال بالبحار وإدارة الأعمال وساعدته في تأسيس مكتبة ودار نشر لنشر الكتب المدرسية الموفرة وكذلك كتب الأطفال ومنها كتاب **ماري وتشارلز لامب** المعروف **حكايات من شكسبير**. ولكن هذا المشروع التجاري مالمثل أن باء بالفشل الأمر الذي ضاعف من مشاكله المالية. وانتهى الأمر بإفلاس عام ١٨٢٢. ورغم سوء ظروفه المالية استطاع أن ينجح واحداً من كتبه الشهية بعنوان **تاريخ الكومنويلث**. كان **لجودوين** مرهبة فذة في التأثير على الشباب

(وعلى رأسهم الشاعر **شلي**) الذين اعتبروه نبياً وصاحب رسالة. وأيضاً كان **إدوارد ليتون** (الذي أصبح فيما بعد اللورد ليتون) مفتوناً به. وللتعريب أن **جودوين** غضب من الشاعر **شلي** عندما نفذ مبادئ أسناده الفاسدة بحرية ممارسة الجنس بغواية إبلته ماري والهروب معها. والأغرب من هذا أن **جودوين** لم يشعر بأية غشاضة أو حياء عندما دأب على مطالبة عشيق إبلته (الذي أصبح عام ١٨١٦) بالمال حتى آخر يوم في حياته. والجدير بالذكر في هذا السند أنه كان له رأى في الافتراض الذي لم يعتبره من جانب المفترض على الافتراض بل واجباً يفرضه الإظهار وإنكار الذات عليه انطلاقاً من المبدأ القائل بأن الملكية الفردية هي السبب في شره البشر وجشعهم. وأيضاً **يهاجم جودوين** شعور الإنسان بالامتنان نحو شخص آخر ويرفض مبدأ الإحسان والبر بالزائد أو الأقرين باعتبار أننا جميعاً أخوة في الإنسانية ولا فضل لأمرى على آخر إلا بما يعطى به من مزايا.

لقد قيل عن **جودوين** إنه كان يحب النقل الصريح وإن **شلي** اقتدى به وسار على دربه ورغم أن تأثيره في الرومانسيين أمثال **وندزورث** و**كولبريدج** و**هازلت** كان واضحاً فإن كثوريين منهم نفصوا عنهم هذا الأثر كما فعل **وندزورث** عام ١٧٩٨ عندما نشر ديوانه **قصائد البالاد الخنائية**. ويمكن القول إن **جودوين** نبذ الدين نبذاً تاماً عام ١٧٨٧ ويرجع السبب المباشر في ذلك إلى نفوذ صديقه **توماس هولكريفت** الفكري عليه وبطبيعة الحال إلى مطالعته لأعمال **هولباخ** و**هلفتيوس** التي توفر على قراءتها في الفترة التي كان يرتدى فيها ملابس الكهنة. وأن فكرة كسبائه **الاعتدال الاجتماعي** لم تخطر بباله إلا في عام ١٧٩١ بعد أن قرأ كتاب **بيرك** **مخاطر من الليرة الفرنسية** وكتاب **ماري ولستونكرافت** الذي يدافع عن حقوق المرأة وكتاب **توماس بين** **حقوق الإنسان**

وترجع كراميته الشعبية للظلم الملقى واقتناعه بفساده إلى تأثره بكتابات **سوفت هولباخ** و**هلفتيوس** و**روسو** في هذا السند. ويضيف الباحثون أن **جودوين** آمن بالمادية الآلية وأيضاً بالضرورة أو الجبر وهو النظير الأخلاقي للمادية الإلهية. ويرجع إيمانه بكمال الطبيعة ونقائها إلى تأثره بكل من **لوك** و**هارتلي** الذين تذهب فلسفتهما إلى أن العقل البشري صفحة بيضاء تتأثر بما يصل إليها من الطباعات عن العالم الخارجي. ومعنى هذا أن الظروف الخارجية هي التي تحدد طبيعة الإنسان وتشكل نفسيته. ويترتب على ذلك أن نظام الحكم هو الذي يحدد صلاح أو فساد المجتمعات الإنسانية وأن هذه المجتمعات تحدد صلاح أو فساد الأفراد. ورغم إيمان **جودوين** بأن تأثر العقل البشري بما يند إليه من الطباعات من العالم الخارجي تأثر بحكمه الجبر والضرورة فإن واجب الإنسان يحتم عليه ألا يفت مكتوف اليدين فلا يحاول تحسين الظروف التي يعيش فيها. ومن الغرابة بمكان أن هذا الرجل الذي أراد تفسير وجه المجتمع الإنساني تفسيراً ثورياً شاملاً كان يفت العف مقفلاً لايزيد عليه لدرجة جعلته يدعو إلى السلام ويبدأ الحرب كما أنه من الغرابة بمكان أن هذا الرجل الذي نذر حياته لإصلاح المجتمع الإنساني في مجموعه آمن بأهمية الفرد إلى أبعد الحدود ورفض رفضاً باتاً فكرة التضحية به من أجل مصلحة الجماعة. ونادى **جودوين** ببذ التناحر القومي والجزر الوطني ودعا أوروبا آنذاك إلى تكوين الولايات المتحدة الأوروبية وهو ما تسعى إلى تحقيقه في الوقت الراهن. وكما أسلفنا دعا **جودوين** إلى اعتناق مبدأ الجبر ذهاباً إلى كل شيء في العالم إنما يحدث كنتيجة حتمية لأسباب لا مفر من أن تؤدي إلى هذه النتيجة. وألقى إيمانه بالجبر إلى اعتبار المجرمين والأشقياء الخارجين على القانون غير مسؤولين عن أفعالهم ومن ثم طالب بعدم إزلال العقاب بهم. وقد وقع

إنجلترا القرن الماضي

جودوين في تناقض مع نفسه عندما دعا الإنسان إلى بذل الجهد من أجل العمل على تحسين أحوال المجتمع وظروف المعيشة، الأمر الذي يوحى بإيمانه بحسرية الإرادة بشكل أو بآخر. وإعترض جودوين على قمع الدولة للأزلام المخالفة في الدين والسياسة لأن هذه الآراء تنطوي في العادة على نقد للنظم الفاسدة. وبلغت باسيلي وفي نظرها إلى أن تغيراً طرأ على موقف جودوين في الطبعة ففي الفترة الأولى من حياته رأى أن الطبعة تتطابق مع العقل في حين أنه في الفترة بين عامي ١٧٩٣ و ١٨٠٠ أخذ يرى أن الطبعة تتطابق مع المصطنعة وهو ما أسفه الرومانسي وروندروث عندما ورد على عقلانية جودوين. والمثير بالذكر أن هذا للتخبر ترك أثرًا ملحوظًا في تفكير جون سيوتارت مول الذي ضاق ذرعًا بالحياة العقلانية الجافة ووجد الدفء والراحة في شعر وروندروث الذي يغضب بالأسف من فضل أن جودوين الذي أهدى في الفترة الأولى من حياته تخلي عن بعض سطوته وغلوها في أخريات أيامه.

ب = شلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢)

من الواضح أن الشاعر الإنجليزي بيرسي بيش شلي لم يمر طويلاً فقد مات وهو لا يزال في العقد الثالث من عمره. ولد شلي في عائلة ثرية من جانب الأب والأم معاً وكان منذ نعومة أظفاره ملتهب الخيال وخجولاً وريق الطباع. ولكن استأثره كانت قديمة بأن تطلق صغراته وفضائله من عقائلا. تلقى تعليمه في مدرسة إيتون الخاصة حيث أطلق عليه أقرانه من الطلبة «شلي المجنون» تارة و«شلي الملعونة» تارة أخرى. وفي عام ١٨١٠ التحق بجامعة أكسفورد حيث قابل توماس جيفرسون هوج الذي أصبح صديقه الحميم. وفي تلك الفترة أظهر شلي عظمةً بالشعر والفلسفة والدراسات الكلاسيكية إلى جانب شغفه بإجراء التجارب الكيميائية. فضلاً عن أنه هو

وصديقه هوج اشتركا في إظهار العداء للسافر للدين المسيحي. وفي أيام طلب العلم بأكسفورد كتب شلي نبذة صغيرة مجهولة المؤلف بعنوان «ضرورة الإلحاد». أرسل نسخاً منها إلى الأساقفة وغيرهم من الناس داعياً إياهم إلى تفكير ما جاء به من آراء. وذهب شلي في هذه النبذة الصغيرة إلى القول بأن العقل وشهادة الشهود لا تكفيان للتدليل على وجود الله وأنه لا سبيل إلى إثبات وجوده إلا إذا كشف الله بنفسه عن نفسه لكل فرد على حدة وساربت الشكوك إدارة الجامعة في أن يكون شلي هو مؤلف الكتاب فضُكَّت له قامت باستدعائه والتحقيق معه بشأنه وسأله أعضاء اللجنة إذا كان هو مؤلف الكتاب موضع الاتهام ولكنه رفض الإجابة فقامت الجامعة بطرده. واستدعت اللجنة هوج بعد ذلك فحضر على هذا الحذر نفسه مما دفع الجامعة إلى طرده أيضاً وتذكر سجلات الجامعة أن السبب في طردهما يرجع إلى رفضهما الإجابة عن السؤال الموجه إليهما إذا كانا قد ألفا الكتاب أم لا. وقد قامت الجامعة بطردهما في ٢٥ مارس ١٨١١ أي بعد نحو عام من التحاق شلي بها. ولعله من المفيد أن نرى تفاصيل العادثة.

في يوم ١٣ فبراير ١٨١١ على وجه التحديد أرسل شلي بالبريد نسخاً من نبذته الملعونة التي تقع في سبع صفحات إلى عمدة الكليات بجامعة أكسفورد وأساتذتها وجميع الأساقفة (والى أصدقائه كذلك) أملاً أن يستفهموا لرد حتى تتوفر لديه الفرصة لمناقشتهم المجة بالملحة. واشتملت النبذة على إعلان عن مطبعة يمتلكها إيردابلو فيليب وزينج الذين قاما بطبع باكورة أشعار شلي بعنوان «الشعر الأميل». وتدل الصفحة الأولى من النبذة أن صاحباها كان لا يريد أن يذيعها في جميع أنحاء البلاد بل أن يقتصر توزيعها على لندن وأكسفورد فقط وأن هدفه من نشرها كما أسلفنا أن يجر رجال الجامعة والدين إلى مناقشات لا هوائية كان يحلم بالفرز فيها.

ولدت يوم توجه شلي إلى مكتبة لبيع الكتب اسمها «ماندلي وسلار» حاملاً معه عدداً من النسخ من نبذته ثم نشر هذه النسخ على منصة البيع وفي واجهة المكتبة ومطلب من البائع الإسراع ببئها نظير ستة بصلات للسخة الواحدة. وبعد عشرين دقيقة دخل المكتبة القسيس جون ووكلر الأستاذ بكلية نيوكوليدج بأكسفورد. فوبخت أنظاره على النبذة فاستدعى صاحبها المكتبة ما نفاي وسلار الفالابين. رجاء صاحبها المكتبة وشاهد النبذة والغضب المرسوم على وجه القسيس. فحتملاً جميع النسخ إلى المطبع وقاما بحرقها في حضرة القسيس. ثم أرسل صاحبها المكتبة في طلب شلي من بيته وبادر شلي بالهضور. وهناك رجد نفاً من الحاضرين ومن بينهم المستشار كلويفر في انتظاره. وبعيداً حاول هذا المستشار محله على التخلي عن مسئلة الشان المعيب عن طريق الترهيب تارة والتهديد تارة أخرى. وكان من الواضح أن شلي يشعر بالفرح مما يفعل. وفي ١٥ مارس من العام نفسه (١٨١١) ذكر تشارلس كينز باتريك شارب العامل بكلية كرايست بجامعة أكسفورد في أحد خطاباته أن النبذة التي تحمل اسم مؤلف مستحار هو أرمها ستاكي في في الواقع من تأليف شلي. وعن طريق مقارنة خط شلي بالخطابات المكتوبة بخط والد المرسة إلى الأساقفة والأستاذة أمكن للكنهن بهوية المؤلف الحقيقية. ويبدو أن إدارة جامعة أكسفورد أثرت أن تتسبج في بادئ الأمر سياسة الاستسماط حتى لا تاجر على نفسها المستعاعب. ولكن رجل الدين إدوارد كوهلستون الذي كان أسقف لانك لأندك وأصبح عميد كلية أوول فيما بعد أخرج صدور المسؤولين بالجامعة عندما قدم إليهم نسخة من النبذة ومعهما نسخة من الكتاب الغيرسل إليه بخط اليد. وفي صبيحة عيد البشارة (الموافق ٢٥ مارس) توجه هوج لزيارة شلي فلم يجده في حجرته. ولم تمر لحظات حتى جاء شلي من الخارج وهو في

تيارات الإلحاد في

يدل على أنه لم يكن جاداً في إلحاده أنه كتب في مايو من هذا العام بعد طرده من الجامعة إلى شخص رفض الالتقاء به بسبب لفتنيته في الجامعة (اعلمها الأنسة هتشنز) يشكو من الشكوى من العقوبة الشديدة التي أنزلها الجامعة به بسبب شيء كتبه بهدف إزجاء وقت الفراغ الذي يلزم الإنسان البيت في يوم مطير. ويرى شلي أن الذي فعله قد لا يزيد عن كونه نادياً في استئساف بعض المحاجات التي يسوقها لوكه. ويرغم أن المحافظة الفكرية كانت لسوء حظه الطابع السائد في الجامعة في وقت الشقاق بها فإن بعض الأساتذة أظهرنا عطفاً عليه وكانوا يفسنون إيقاده في الدراسة حتى نهاية الفصل الدراسي. ورأه أساذ في كلية إدامم وهو واقف في المطر الممهم فرق له قلبه وطالب إليه التدخل في حبسه حيث دارت بينهما مناقشة تجمع بين الحرية والصدق. وأو أن شلي وجد حوله أساذة من هذا القبول لمتكورا في أغلب الظن من إنثائه عن تشبهه وعناده واصطدامه الصدمر بالسلطة. ويؤكد الدارسون أن شلي لا يدعو إلى الإلحاد في نبهته ومضرورة الإلحاد، بقدر ما يدعو إلى نبذ المذهب التالبيهي. وهي نقطة سوف نعود إليها في وقت لاحق.

وعقب فضيحة جامعة أكسفورد سافر كل من شلي وهوج إلى لندن ولكن هوج الذي رحل لاستكمال دراسته في بورك مالين أن تركه بمفرده. واستطاع والد شلي غضباً من ابنه بسبب طرده من الجامعة ورفض مصالحته. ولكن شغيفاته البينات الأربع سارحن بإمداده بالمال حتى لايتصور أخوهن جوعاً وذلك عن طريق طالبة زميلة لهم على جانب كبير من الرقة والجمال ودماعة الخلق اسمها هاربيت ويستعمروك. ووقعت هذه الفتاة في غرام شلي الذي سعى إلى إقناعها ببذ الدين المسيحي. وقبل هاربيت أحب شلي ابنة عمه هاربيت جبروف التي ارتاعت لأفكاره الإلحادية فقررت الابتعاد عنه أما الحبيبة الأخرى

لجنة التحقيق لاتزال مجتمعة في حجرة أعضاء هيئة التدريس فقامت باستدعاء هوج للمثول أمامها. وسأله رئيس اللجنة إذا كان قد كتب النبهة فرد قائلاً إنه ليس من العدل توجيه هذا السؤال إليه وطلب إليه أعضاء اللجنة الامتناع وإعادة النظر في إجابته. غير أنه لم يكد يخرج من الباب حتى استدعوه مرة أخرى وطرحوا عليه السؤال نفسه ليكرر عليهم الإجابة نفسها. قتل رئيس اللجنة له: «إذن فأنت ملزوم وسموه أمر الطرد الذي كان جاهزاً وموضوحاً على المضعدة. وجاء في أمر الطرد إنه رفض في إمانة إنكار النبهة. واعترض هوج على استخدام كلمة «إمانة» لوصف مسلكه. وقبل أن ينهي هوج حديثه قال له رئيس اللجنة: «هل أفهم من كلامك يا سيدي أنك تتعلق المهادن نفسها التي تتحوى عليها النبهة؟» وهذا أجابه هوج بقوله: «إن السؤال الأخير يفوق السؤال الأول في عدم لياقته. وإنك بما اتخذت من قرار لم يمد لك سلطان على ومن ثم ينهي إنهاء الحديث ببنتاء فأجابه رئيس الجامعة: «أسرك أن تترك كليتي في وقت باكر غداً صباحاً».

وفي الصباح وقبل انتهاء كل إجراءات الطرد ظهر الطالبان المطرودان شلي وهوج وهما يسيران جنباً إلى جنب في أنفثب حلة وأفخر ثياب على العفائش التي ترتسب أودية الكلية وقد بدت عليهما أمارات الفشار بالصبر الذي يتنظرهما. وما إن فات الظهر حتى قامت الكلية بحقيق أمر الطرد على رقة كبيرة تمل خانها وتوقع عميدها رئيس الجامعة. يقول الدارسون إنه لما يزيد من غضب هذه الحادثة أن أخذت الأبحاث تدل على أن شلي لم يكن قط ملحداً بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة بل كان مهترطاً، متزدياً صعب المراسي لاسلم بالأفكار الدينية الشائقة أو التقليدية وليس أدل على ذلك من أنه كتب بتاريخ ١٧ فبراير ١٩١١ خطاباً إلى والده يخبره فيه أنه سوف يخفي حقيقة أفكاره المهترطة في امتحان اللاهوت. والذي

حالة من الاضطراب الشديد صالحاً: «لقد طردوني، وبعد أن زاليه اضطرابه بدأ يحكى لصديقه هوج تفاصيل ما حدث فقال إن رئيس الجامعة وسعه ثلاثة من الأساتذة استدعوه للمثول أمامهم في حجرة أعضاء التدريس. وأخرج رئيس الجامعة نسخة من النبهة وأدار بمسأله بفلسة بأسلوب تشويه الوقاحة إذا كان مؤلف النبهة موضوع التحقيق. وحاول شلي أن يتهرب من الإجابة فسأل رئيس الجامعة عن السبب الذي حدا به إلى طرح هذا السؤال عليه فكرر رئيس الجامعة عليه السؤال بلهجة تدمع من الاتهام فأجاب شلي قائلاً إن لهجة تدل على عزمه على توقيع العقوبة عليه إذا هو اعترف بأنه مؤلف النبهة وتحداه أن يقد الدليل على ذلك قائلاً: «ليس من العدل أن القانين في شيء استجوابي في هذه الحالة وبهذا الغرض. إن مثل هذه الإجراءات تعني أننا أمام محكمة تفتيش وأنا لسنا رجالاً أحراراً في بلد حر. وأعيد طرح السؤال على شلي ولكنه لم يجر جواباً. وهنا صاح رئيس الجامعة قائلاً: «إذن فأنت مطرود. وأريد منك أن تترك الكلية غداً في الصباح الباكر على الأكثر». وقام أحد الأساتذة بتسليم شلي أمر الطرد من الجامعة الذي كان جاهزاً في شكله النهائي. ويمتطرد هوج في رواية قصة صديقه مع الجامعة فيقول: «لقد عرفت شلي وهو يجتاز أزميات ومحن كثيرة. ولكن لم أره في حالة صدمة إلى هذا الحد ومتضرباً بمثل هذه القصة كما رأيته في تلك المناسبة فقد جلس على الأريكة وهو يكرر بتشج عتوف مطرود مطروده ورأسه يهتز من فرط جفان عواطفه وكيانه كله يتشقق».

وتتصاق هوج مما حدث لصديقه شلي على أيدي رئيس الجامعة والأساتذة فأرسل إليهم ورقة عبر فيها عن حزنه للمعاملة التي عاملوا بها شلي وعن أمه في أن يعيدوا النظر في قرارهم بشأنه. وأضاف أن هذه الإجراءات مخينة بأن توقع عليه هو نفسه العقوبة ذاتها وتنصب إليه الذنب ذاته. وكانت

إنجلترا القرن الماضي

الجديد وعقيدة الكنييسة ويصفها تارة بأنها غير مقبولة ولا يصحها العقل وتارة أخرى بالاتصال ويتطرق المؤلف إلى مناقشة مشكلة وجود الله والشواهد التي يسوقها التائبهين على وجود نظام يحكم الكون. وهل الله هو صانع الكون كما يذهب التائبهين وهل هناك ما يشير إلى وجود محرك أول أو سبب لكل الأسباب أم أنه يمكن تفسير الكون بوجود مادة مشحونة بالطاقة والحركة. فهذا للتفسير في شأنه أن يعطينا من القول بأن الانسجام والانسجام يكمن في المخطط الذي رسمه خالق هذا الكون وأن الغير والشر يقتضمان العالم فيما بينهما. فالخير والشر ليس لهما وجود في حد ذاتهما بل هما من صنع عقلنا لخلق أفكارنا، ويتعامل شلي أليس الله هو التسمية التي نطلقها على الكون بأسره وهو كون يمد وجوده منذ الأزل ويحرك نفسه بنفسه وفقاً لقوانينه كما يقول الماديون؟ والجدير بالذكر أن شلي - رغم تأثره بمبادئ هولباخ - يميز في نهاية بحثه «دعش للذهب التائبه» عن ربحه لكل من وجهتي النظر التائبية والإلحادية فهو لا يندب الإلحاد فحسب بل يقترب من الإيمان بوجود إله يمثل الانسجام والتناغم ويعضد بالحب ويتجاوز حدود الخير والشر كما يعرفها البشر. ويجدر بالذكر أيضاً أن شلي في نصيبته الشديدة الليرة والاعتدالية يناقش مشكلة الشر في العالم ويذهب إلى أن الشر الحقيقي هو الصم الزعاف الذي ينبع من القسوف والكراهية والإيمان والاستبعاد. ورغم أن كثيراً من الناس يوافقونه على رؤية الشر مثلاً في الشر والكراهية والاعتدالية فإنهم لا يقبلون اعتبار الإيمان مصدر من مصادر الشر الذي يبحث سمره في العالم. ورغم أن معظم النقاد درجوا على إبراز عداوة شلي للدين المسيحي والكنيسة المسيحية فإن في هنت بحثنا عن جذة قربة من هذا الدين. وهو الرأي نفسه الذي ذهبت إليه زوجته الأخيرة بعد وفاته. وعلى أية حال تأثر شلي ومسائل الرومانسيون بال pantheism الذي دعا إليه الفيلسوف

هزيت وجدان شلي ولكنه لم يعتبر نفسه بأي شكل من الأشكال متولياً عما حدث لها. وقد أتاح له التحار زوجته هاربيت فرصة الزواج من ماري في ٣٠ ديسمبر ١٨١٦. ولم يسكت والد هاربيت على هذا الوضع فرفع قضية ضد الشاعر طالب فيها بضم حفيديه إلى حضنته لأن شلي لم يهجر زوجته فحسب بل إنه سوف يفرض في وديته الإلحاد والأفكار المعادية للمجتمع. وبالفعل اقتنع القاضي بهذا واستجاب لطلب الجد باعتبار أن مسلح شلي المشون وأراءه الهدامة من شأنها أن تكون سبباً في ضاد ذريته. ولأشك أن حياة الاباحية التي عاشها مع اللورد بيرون في سويسرا قد ساعدت على تلطخ سمعة هذين الشاعرين الرومانسيين الكبيرين بالأرجال. وتعرف شلي بالشاعر الرومانسي المرموق جون كيتس عن طريق صديق مشترك هو الناقد الأدبي لي هلت الذي نشر عدداً من قصائد شلي في مجلته «دي إجازاستر». وفي نهاية المطاف سافر شلي إلى إيطاليا وظل يقفل بين بلدانه حتى وفاته أمله المصوم حيث غرق وهو يستقل قارباً في أعقاب هبوب عاصفة عاتية هالة. وتعتبر القصائد الدالالية «الملكة ماب» (١٨١٣) «الأسستور» (١٨١٥) و«قوة الإسلام» (١٨١٧) «برومبيوس طليقاً» (١٨١٩) من أهم أعماله الشعرية على الإطلاق.

وبعد أن انتهى شلي من تأليف قصيدة «الملكة ماب» - وهي قصيدة فلسفية تعالج مكان الإنسان في هذا الكون - توفي في قرعة كذاب «ألفيدهوم» ربما لأنه كان في «هوار بشأن الدين الطبيعي». وفي بداية عام ١٨١٤ نشر شلي الذي أعلى من شأن الفكر الإغريقي وحط من شأن الفكر المسيحي مبحثاً مجهول المؤلف بعنوان «دعش للذهب التائبه» وفيه يحمل حملة شعواء على الدين المسيحي. وبدأ شلي هذا البحث بعرض وجهة النظر المخالفة عن المسيحية ثم ما لبث أن ينهال عليها بمزج الهمم وبعد ذلك يمرض لتاريخ اليهود وقصة للعهد

هاريت ويستمبرو فقد أرسلت إليه بشكر من أن والدها يحترم إعادتها إلى المدرسة حيث لم تكف زميلاتها عن معاربتها بأنها تلميذة الزنديق شلي. ورجحه هذه الفتاة أن يحميها وعرضت عليه الهرب معه. فوافقتها على ذلك وسافر الاثنان معاً في ٢٨ أغسطس ١٨١١ إلى أسكتلندا حيث تزوجا وفقاً لنظرس الكنيسة الأسكتلندية. والغريب أن شلي الذي آمن بالحب الطليق والمتحرر من كل القيود والرافض لفكرة الزواج كنظام اجتماعي تزوج من هاربيت ويستمبرو زواجاً تقليدياً لأنه كان يدرك أن المرأة هي دليماً ضحية العلاقات الجنسية غير التقليدية. وقد ترك كتاب «العهد الاجتماعي» لولهم جودوين أصق الأثر في شاعرنا لأن ناحية إيمانه بالحب الطليق فحسب بل من ناحية الدفاع عن الكاثوليك في أيرلندا ضد اضطهاد البروتستانت لهم.

وفي عام ١٨١٢ توصلت علاقة شلي بمعبوده ولهم جودوين عن طريق المراسلات أولاً ثم الاتصالات الشخصية بعد ذلك. وتعرف شلي على عائلة جودوين وما إن وقعت أنظاره على ماري ابنته - وكانت آنذاك في السابعة عشرة من عمرها - حتى شعر بحب جارف نحوها أنشأ زواجه وابنته من هاربيت. واتفق شلي وماري أن يعتريا بالأخلاق وتقاليد المجتمع عرض الصالح فهدرا معاً إلى سويسرا عبر الحدود الفرنسية ليوشاً معاً صيغة الأزواج. وشهدت تلك الفترة من حياته مولد قصيدته النبوية «الاستور أو روح الوحدة». وأرجب من مشيخته ماري جودوين ابناً غير شرعي اسمه ولهم. والغريب أن الفيلسوف جودوين غضب غضباً شديداً عندما وضعت ابنته ماري مبادته المتحررة في شئون الجنس موضع التنفيذ. وبعد أن هجر شلي زوجته هاربيت من أجل عشيقته ماري أصابها النهم والاعتد فأنقذت على الانتحار بأن أقتت بنفسها في مياه بحيرة السويسدتين في حديقة الهادبارك. وكان انتحارها صدمة عنيفة

تيارات الإصلاح في

سبينوزا وهو الإيمان بحول روح الله في كافة أجزاء الكون وتفاسيله.

٢ - أريئة فلاسفة راديكاليون

ظهرت في إنجلترا في القرن التاسع عشر جماعة من الفلاسفة العقلانيين تعرف بجماعة الفلاسفة الراديكاليين أمثال توماس مالتوس (١٧٦٦ - ١٨٣٤) الذي نبه العالم إلى الأخطار الناجمة عن زيادة السكان وجيرمي بنتام صاحب النظرية النفعية وجيمس ميل المزمع بهذه النظرية وابنه جون ستورانت ميل وريكاردو (١٧٧٢ - ١٨٢٣) ذلك الاقتصادي المعروف الذي تأثر به كارل ماركس والذي نبه الألمان إلى وجود تضارب بين مصالح طبقات المجتمع المختلفة. وسوف نتحدث في هذا المقام عن مؤسس المدرسة النفعية جيرمي بنتام ولثنين من أهم أتباعه هما جيمس ميل وابنه جون ستورانت ثم نعبر ليراند الاشتراكية قبل كارل ماركس، روبرت أولين.

أ - جيرمي بنتام: (١٧٤٨ - ١٨٣٢)

يعتبر جيرمي بنتام علماً من أعلام العقلانية لفرط إيمانه بالحق وقد تبعد مثله الأعلى في حياة الهدوء والنقاء والمكينة وصفاء البال. ولد بنتام في عائلة موسرة من رجال الأعمال فقد كان والده من أصحاب المصار كما كان جده من أنجح رجال الأعمال في زمانه وتعتبر فلسفة بنتام نموذجاً قريباً في السرملة والانضباط والرقابة لاحتذاء صديقه ومريده الفيلسوف جيمس ميل في تربية ابنه جون ستورانت ميل. التحقق جيرمي وهو في السابعة من عمره بمدرسة ومستمراً ثم درس بجامعة كامبردج وهو في الثانية عشرة ثم تخرج فيها وعمره لا يتجاوز الخامسة عشرة. أراد له أبوه أن يخاطب وجهاء المجتمع فلم يخط عليه بالمال حتى يستطيع مجاراتهم في نهج حياته.

غير أن جيرمي كان بطبعه شديد الحمياء وعزفاً عن مخالطة الناس، يؤثر حياة الجد والوقار. فضلاً عن انكبابه الدويوب على الدرس والتحصيل ويزعم أنه قيد اسمه في جداول السحامين إرضاء لوالده ونزولاً على رغبته فإنه نيز ممارسة المحاماة وفصل أن يصبح مصلحاً قانونياً واجتماعياً خلافاً عن اهتمام عائلته بجمع المال. أحب جيرمي في شبابه فتاة رفيقة الحال فرفض والده زواجه منها مما ترك في نفسه أثراً مقيماً لم يفرغه طيلة حياته. وقد بلغ خوفه من الغفراء حداً جعل كل جسده يهتز عندما قابل روبرت أوين لأول مرة في حياته قبل أن يصبح واحداً من الصق الأسدياء به. وفي وقت لاحق بعد مضي خمسة عشر عاماً شابت الظروف أن يقابل ابن أوين فقال له مودعا: والله يباركك، هذا إذا كان الله موجوداً. وعلى أية حال خذ بالك من نفسك يا صديقي الشاب.

تأثر بنتام بالفيلسوف الإنجليزي التجريبي المعروف دافيد هيوم كما تأثر في مجال علم النفس بنظرية هارتلي في تخداس الأفكار (وهو الأساس الذي طوره فيما بعد عالم السايكولوجيا الروسي المعروف بالفلوف إلى ما يعرف بانعكاس الفعل الشرطي). فضلاً عن أنه استقى نظريته الأخلاقية من كتاب هنتنغتون «مبحث حول الخير والشر» الذي دهب فيه إلى أن للحكم على الشر الناجم عن أي فعل يتحدد وفقاً لدرجة الشقاء التي يخلفها هذا الفعل ووفقاً لعدد الناس الذين يعانون من جرأته. من ثم فالعلم يعتبر خيراً إذا حقق أكبر قدر من السعادة أو اللذة لأكثر عدد من الناس. وقد أصبحت هذه الأفكار حجر الزاوية في مذهب بنتام النفى. وفي عام ١٧٩٩ تفرغ على دراسة مؤلفات هلفيوس القانونية وأخذ عنها كما أخذ أيضاً عن بيكاريا وجون لوك اللذين رأيا أن وظيفة المشرع تتلخص في إسكان القوانين التي توائم بين مصلحة الفرد ومصلحة المجتمع.

والجدير بالذكر أن بنتام أظهر إجابته الشديد بمجموعة الفلاسفة الفرنسيين (وعلى رأسهم فولتير) الذين مهدوا لقيام الثورة الفرنسية. وترجع علاقته بفرنسا إلى عام ١٧٧٠ عندما زار باريس وهو في الثانية والعشرين من عمره. وظل بنتام مجهولاً بين بلدى جلدته من الإنجليز بسبب عروفه عن نشر كتاباته في بلاده. غير أن هذه الكتابات ما لبثت أن ذاعت في فرنسا وجميع أرجاء أوروبا وكثير من أنحاء العالم بفضل تخيص مريد سويسرى اسمه ديمويت لمؤلفاته وقياسه بدرجته مسطوراته إلى اللغة الفرنسية. وبذلك ذاعت أفكاره بين الفرنسيين لدرجة أن الدائر الفرنسي المعروف ميرابو تبنى كثيراً من أفكاره وضمها في خطبه لدرجة أن الجمعية العمومية بفرنسا اختارته مرابطاً فرنسياً. غير أن محافظته الفكرية المتأصلة فيه جعلته يشمئز من دموية الثورة الفرنسية ولكنه تخلى في حياته عن جانب من هذه المحافظة فنادى بإعطاء المرأة حق الانتخاب وإلغاء النظام الملكي وأن يستبدل به نظام جمهورى كما أنه نادى بإلغاء مجلس اللوردات لعدم جدواه. ويقول الناقد المعروف هازليت إن سيرة حياة بنتام تؤكد صحة المقولة لا كرامة للبنى في وطنه فقد أشاحت إنجلترا عنه بوجهها في الوقت الذي وصع أصنامتها به كثير من الدول في وضع دساتيرها مثل شيلي والمكسيك في أمريكا اللاتينية. فضلاً عن أنه كان يخطى بتدقيق الحكومة الإسبانية وألكندر إمبراطور روسيا له.

واستحدث بنتام نظاماً جديداً في بناء السجون أسماه السجون الزجاجية التي صممها بطريقة تسمح للحارس أو السجان أن يرى عن طريق المرايا كل المساجين في زواياهم دون أن يراه أحد من هؤلاء المساجين. واستطاع أن يفتح الإمبراطور إسكندر بدهاء سجن على هذا الطراز في مدينة بطرسبرج كما أن ولاية ألبانى الأمريكية أنشأت عام ١٩٢٠ سجناً مثله.

إنجلترا القرن الماضى

على كل شيء يقوم بتحقيق للذة أو الألم للعباد في حياة أخرى مستقبلية وغير محدودة. هذا هو مفهومها عن الدين الطبيعي وهو مفهوم يترك لتزويل الدين أو الربح به من لدن الله. ويذهب بنثام إلى أن فكرة الصاة الأخرى في المستقبل لا تبعث على الارتياح والمطامنة إذ إن من شأنها أن تبث الرعب في النفوس من الذلت الإلهية التي تصمم بالبهش والاستجداد. فرجال الدين يسوون الله على أنه هوالى متقلب المزاج. ولهذا فإن الإيمان بآله من هذا القبيل لا يمكن أن يكون دافعاً سليماً يحفز البشر على السلوك الأخلاقى. إن رجال الدين يزعمون أننا سوف نتوقف عن فعل الخير إذا نحن ترقنا

عن الإيمان بالدين الأسر الذى يوحى بأن الإيمان به لا يبحث على أية سعادة دنيوية. أما مسألة الصاة الأخرى فمر يستقل على الأنساب. إن السلوك الاجتماعى - فى رأى بنثام - لا تكتمه مخاوفنا أو آمالنا فى الصاة الأخرى ولكن يحكمه فى الواقع رأى المجتمع فى هذا السلوك كما تكتمه رغبة البره فى أن يكون عند حسن ظن زملائه. أضف إلى هذا أن الدين يهرم على الناس استماعهم بكثير من للذات البربرية ويقت حصر عشرة فى سبيل التقدم للذهنى بسبب عدم إقامة الإيمان به على أساس تجريدى وهو الأساس السليم الوحيد للإيمان بأى شيء. والذين وسيلة ارتزاق جيش جرار من الكهنة والقساوسة المستغنين الذين يمتهدون العقل البشرى ويحطون من شأنه ويروجون الغشابات. ومن ذا الذى يصدق الدين المسيحى الذى يكرس النظام الاجتماعى الزاهر والذى ليس له سند غير عدة معجزات من المفترض أنها تحدث منذ ما يقرب من ألفى عام؟

ب - جيمس مول (١٧٧٣ - ١٨٣٦)

يرجع الفضل فى تأثر الحياة السياسية الإنجليزية بالمذهب الفنى الذى استحدثه بنثام إلى اندور الذى لعبه الفيلسوف الأسكتلدى جيمس ميل فى نشره بين بنى

السادة لأكثر عدد من الناس. أى أن الفضيلة فى نظره هى الوجه الآخر للسعادة أو للذة. وهذا يتسالم البره ما الذى يرغب الفرد على التصرف على نحو يفيد المجتمع؟ ويرد بنثام على ذلك بأن إعمال العقل والتعلم السليم قميذان بأن يفضاه إلى ذلك. وهو لا يرى أن التهديد بالعقاب فى الآخرة له أى جدوى فقل هذا العقاب بعيد من ناحية وغير موكد من ناحية أخرى. ويعتقد بنثام أيضاً أن الإله الحق لا يمكن أن يكون متفكماً لأن الإله الذى لا يود السادة للإنسان يخلو من الرحمة ويقتل إلى العذل.

وفى عام ١٨٣٤ نشر ياورنيج تلميذ بنثام كتاباً عن أسسناذهم بعنوان «الدينوسوتولوجيا» وسماه علم الأخلاق الخاصة، يشرح فيه أهم أركان المذهب الفنى الذى استحدثه بنثام. وسوف نركز فى هذا المقام على رأيه فى الدين والكنيسة والرائى عند أن الكنيسة تفسر الألفب والنفق فى نفوس الأطفال لأنها تصممهم وجزمون بسلامة أشياهم غامضة يمجزون عن فهمها أو استيعابها فهم على سبيل المثال يطمعون على أنفسهم عهداً بالخطي عن الشيطان ونيزد أفعاله ويتسالم بنثام فى هذا الصدد من هو هذا الشيطان الذى يمتهدون بنهذه؟ وهل حدث أن رآه أى من هؤلاء الأطفال؟ بالطبع لا. ونظراً إلى أن الحكمة والحصافة تقتضيان عدم الهجوم على الدين وأن القانون الإنجليزى آنذاك كان يجرم مثل هذا الهجوم فقد دعا بنثام وشريكه جورج جروت إلى أن ينشرا تحت اسم فيليب بوشامب المتعار كتابهما «تحليل نفوذ الدين الطبيعى على سعادة البشر فى الأرض» (١٨٢٢). وهو كتاب قام ريتشارد كارلوف بنشره أثناء وجوده فى سجن دور ستشور.

وسعى بنثام وشريكه فى هذا الكتاب إلى تطبيق اختبارات المذهب الفنى على العقيدة الدينية ويقدم بنثام وزميله جروت تصريفاً للدين قد يبدو غريباً فى نظر الإنسان الحديث فهما يمزفانه بأنه الإيمان بوجود كائن قادر

ورشعته الحكومة الإنجليزية على بناء سجن على هذا الطراز من ماله الخاص فأنفق جانباً كبيراً من ثروته على إقامته. ومما زاد الطينة بلة أن الحكومة الإنجليزية ما لبثت أن تراجعت عن مساندتها له. ولكنها عادت فاعتزلت بفعلها عام ١٨١٣ وصرفت له عشرين ألف جنيه كتمويض عما تكبدته من خسارة ويقول إن عدم اكتراث الحكومة البريطانية بمشروعه هو الدافع وراء هجومه على النظام الملكى وتبنيده للنظام الجمهورى فى أخريات أيامه.

ويحتبر عام ١٨٠٨ بداية لأهم وأخطر مرحلة فى حياة بنثام وهى المرحلة التى شأدت توطيد علاقته بالفيلسوف جيمس هول. آمن بنثام إيماناً مطلقاً بالديموقراطية التى رأى فيها الوجه الآخر للعقلانية كما آمن بحرية التعبير عن الرأى. غير أن إيمانه بالمساراة بين البشر فاق إيمانه بالحرية. الأمر الذى جعله يطلب بالمساراة فى المبررات بين الأبناء دين تفرقة أو تميز على عكس القانون الإنجليزى الذى كان يقتصر حق الإرت على الابن الأكبر ولم يجد أدنى غضاضة فى الدفاع عن فكرة المستبد العادل ورأى فى صديقته كاترين إمبراطورة روسيا النموذج الأمثل لهذا الحاكم.

كان بنثام يتحرق شوقاً إلى تصمين أحوال البشر. وكان سبيله إلى الوصول إلى الحقيقة هو إعمال العقل واستبعاد الماطفة. والرائى عند أن الإنسان مخلوق أنانى. ولكنه لا يرى شيئاً فى هذه الأنانية مادامت أنها تخضع لنظام تعليمى وتشرعى سليم. إذ يمكن عن طريق التعليم والتشريع الصالحين الرامسة بين مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة ولا شك أن طبيعة بنثام المتعائلة هى التى جعلته يؤمن بإمكانية تحقيق هذه الروائمة. والقاموس الذى يستخدمه بنثام لا يعترف بأية أفاظ أخلاقية مثل «الضمير» و«الإحساس بالواجب». وهو يعرف الفضيلة بأنها ذلك السلوك الذى يحقق أكبر قدر من

جلدته. كان **جيمس ميل** - الذى يصغر بـ ثلثم بخمسة وعشرين عاماً - موهوباً منذ نعومة أظفاره. وأراد له والده - وهو تاجر صغير - أن يصبح قسيساً. ولكن تلقى ما كاد ينتهى من دراسته حتى فقد إيمانه بالدين. ويبدو أنه اسم بالمحافظة الفكرية عندما جاء إلى لندن عام ١٨٠٢. حيث اشتغل بالمصاحفة. وفى ١٨٠٦ انصرف ميل إلى تأليف كتاب عن الهند نشره عام ١٨١٨ وأصعد **جيمس ميل** في معاشه في الفترة من ١٨٠٨ حتى ١٨١٨ أى طوال عقد كامل على كرم بـ ثلثم وأرجميته فقد أضرته سديته بـ ثلثم منزلاً صغيراً كان ملكاً للضاعر المعروف **جون ميلتون** في يوم من الأيام. ثم أراد بـ ثلثم أن يعيش سديته بالقرب منه. فاستأجر له منزلاً آخر قريباً من مسكنه. ولم يأخذ من سديته سوى نصف ما كان يسدده لإيجار.

كان **ميل** راديكالياً قبل أن يتمرف بـ ثلثم. وقيل أن تنطد على يدى عالم النفس **هارلى**. أن **جيمس ميل** بمنهج **توماس مالوث** في زيادة السكان. بل كان أيضاً سديتاً شخصياً لعالم الاقتصاد الرأسمالي **ريكاردو**. فلا غرو إذا رأياه ينادى بحرية الصناعة والتجارة. فضلاً عن شدة إعجابه بأفكار **هنتنغتون** الذى آمن بقدرة التنظيم على تشكيل شخصية الإنسان. وأخذ **جيمس ميل** نظرية **هوبنوس** مأخذ اليد ويطبقها بحذقها في تربية ابنه **جون ستوروات** ميل فتركت في نية الإطلاق أرمخ الآثار والمراقب كما يتضح لنا من سيرة حياته. قام **جيمس ميل** بتعليم ابنه بنفسه فعمه اللغة اليونانية القديمة وهو في الثالثة من عمره ثم تعلم العصبى اللاتينية وهو في الخامسة. وقرأ ستامان محاورات **أفلاطون** وهو في هذه السن المبكرة. كما أنه تعلم في الوقت نفسه الرياضيات وقدره مثلاً من التاريخ. وكانت تربية **جيمس ميل** لابنه جافة وصارمة لدرجة أن الابن لا يذكر أنه طالع في طفولته أية كتب خفيفة أو مسلية

ما يقرؤها الأطفال في العادة كما أنه لا يذكر أنه تلقى في طفولته أيًا من لعب الأطفال، كل ما يذكره أنه تلقى رواية **روبنسون كروزو** كهدية من أحد أقرابه. فوفر على قراءته بـ ثلثم ونهم سديدين. وعندما بلغ **جون ستوروات** ميل الثامنة من عمره تولى مهمة تدريس إخوته وأخواته علم للتاريخ ونظام الحكم عند الرومان إلى جانب عيون الأدب الإغريقي مثل الإلياذة والأوديسا وتراجيديات **أسفولوس** و**سوفوكليس** و**يوربيديس**. واقتصرت محبة الغلام على قراءة الكتب التي تتالج العلوم التجريبية. وحز في نفسه كثيراً أن معرفته بهذه العلوم كانت نظرية وليست تطبيقية. فهر لم يتم بلفسه بإجراء أى من هذه التجارب التي كانت نفسه تهفو إلى إسرائيلها بنفسه. وفى سن الثالثة عشرة انصرف الغلام إلى دراسة المنطق الأرسطى ومحارف المصير الوسيط وفى العام نفسه علم أبوه كل ما يمكن تعلمه حول الاقتصاد السياسى. وفى حياته اللاحقة تعذر الابن على أسلوب والده الصلابة في تربيته وشكا اعترف بأنه لم يشعر أبداً بالحب نحوه. فقد كان الخوف منه هو الشعور الطاغى عليه. ولكن ألمه أن يكون شعوره نحو والده يمثل هذا السوء وخاصة أن بقية أخوته وأخواته كانوا يملكون لوالدهم أرق العواطف وأحبها.

وتطوى شخصية **جيمس ميل** على التفارقة نفسها التي تطوى عليها شخصية **جيمس بـ ثلثم**. فزعم إيمان الرجلين كليهما بأن الحبس من الصياة هو أجداء اللذة واجتناب الآلام فإنهما يحكم مزاجهما كأنما يملان إلى القصد والاعتدال ويعلمان من شأن القوة الذخنية دون الفتحة العسدية. أضف إلى هذا أنهما تشككا في العواطف واعتبراها ضرراً من الجلود ونوعاً من النهي. لقد أظهر **جيمس ميل** عطفًا كبيراً على المظلومين والمضطهدين ولكن عطفه عليهم كان بارداً وخالياً من اللغف. فهو يدع

من إيمانه بعقلانية البشر ولا يلجأ مع أية مضاعف فياضة. وقد ضاق الابن ذرعاً. بما في تربية والده من تنسوب للمعاطفة. والجدير بالذكر أن الإيمان بالعقلانية كان القاسم المشترك الأعظم بين كل أتباع بـ ثلثم الذين استطاعوا عن طريق عقلانيتهم أن يمارسوا نفوذاً واسعاً على مجرى السياسة البريطانية خلال العصر الفيكتوري حتى عام ١٨٧٤. وسبب إيمانه بالعقل وتشككه في العاطفة رفض **جيمس ميل** الدين المسيحي ورأى أنه إذا كان الإله الذى يدعو إليه هذا الدين موجوداً بالفعل فلا بد وأن يكون إلهاً في ملهى القصة.

ج. جون ستوروات ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣)
أطلق عليه **وليم هازليت** اسم قدس العقلانية لفرط ثقافته وطهارته. كتب **جون ستوروات** ميل بديعة من حياته الذاتية التي أتى فيها الضرو على قصور المذهب النفعى بسبب مبالغته في تعجيد العقل واستبعاد الكمال للعاطفة. وعندما طبق **جيمس ميل** مبادئ العقلانية البنشامية في تربية ابنه **جون ستوروات** كانت النتيجة وبلا على الابن، فقد أدت صرامة الأب المتناهية ممة إلى إدراكه أن عقلانية والده والمذهب النفعى وهذا لا تكفى لأن هذه العقلانية المفرطة تقضى على تلقائية الإنسان وتصيب عواطفه بالجنوب والصنمور. وتأكد لابن قصور عقلانية أبوه وجفافها عندما قرأ أشعار الشاعر الرومانسى **وليم ولفرود** وأعجب بها. ففصل عن أنه تأثر بكل من الكاتبين الرومانسيين **كولبرج** و**توماس كارليل** (الذى ظل صديقاً له حتى المترك عنه بسبب خلافهما في الرأى) وفى عام ١٨٣٣ لاحظ **كارليل** ميله إلى الإيمان بالدين خلافاً لما يدعو إليه المذهب النفعى. فبعد أن قرأ **كارليل** كتابه **روح العصر** (١٨٣١) إذا به يصيح قائلاً: نحن الآن أمام مستصرف جديد، ويقط **باسيل ويلي** على هذا بقوله إن تأثر **جون ستوروات** بالأدب الرومانسى

أن المكس صحيح فحياة الإنسان البدائي - في نظره - تقسم بالوحشية والشر وأنه لا سبيل إلى الارتقاء بها إلا عن طريق إعمال العقل.

وفي مقالته الثاني «فائدة الدين» لا يهتم جون ستوروارث مول بمناقشة صحة الدين ولكنه يهتم بمناقشة جدواه طارحاً هذا التساؤل: هل يمكن أن يكون الدين مفيداً من الناحية الأخلاقية دون أن تؤمن بصحة أركانه وسلامته معتقداته؟ يقول جون ستوروارث عن هذا الشأن إن الإنسانية درجت على الربط بين الأخلاق والدين في حين أن هذا الربط ليس حتمياً أو ضرورياً. والرأي عدده أن التعليم ورأى الناس فينا لهما أعظم الأثر في سلوكنا بل إنه يمكن الاعتماد عليهما في صياغة سلوك البشر دون الحاجة إلى تهديدهم بالعقاب في الحياة الأخرى.

صحيح أن الإنسان البدائي لا يؤمن بصحة الأخلاق وسلامته القيم إلا إذا كان لها سند ميتافيزيقي. ولكن مع ارتقاء الإنسان في مدارج الحضارة نجد أنه ليس بحاجة إلى مثل هذا التخويف الميتافيزيقي. وهذا الرأي يدل على مدى تأثير جون ستوروارث بأفكار الفيلسوف الروماني المعروف أوجوست كوتل الذي سوف نعالجه في وقت لاحق والرأي عدده جون ستوروارث أن الدين (مثل الضرع) ليس سوى محاولة لكشف النقاب عن المجهول عن طريق الخيال، فضلاً عن أنه يرى أن الدين هو نتيجة تشوق البشر للوصول إلى المعرفة اليقينية. وهو الأمر الذي يستحيل الوصول إليه. ويعتقد مول أنه يمكن أن يُستبدل بالدين القائم على المعتقدات الميتافيزيقية بدين آخر قائم على حب الإنسان لأخيه الإنسان. إن مول في غمرة حماسة للتعليم وإيمانه بقدرة هذا التعليم على صياغة نفوس الناس من جديد أراد أن يجعل من الإتيار ديناً لا يستمد جدوره من حب الإنسان لله أو للمسيح بل من حب الناس للناس. وهو افتراض على حد قول باسويل ويلبي - يصعب تصور صحته. ويثير السؤال في عقل جون ستوروارث مول مشكلة شائكة

(١٨٥٠ و ١٨٥٨) ثم كتب المقال الثالث (وهو أهم هذه المقالات جميعاً) بعنوان «الإيمان بالله والدين المنزل» في الفترة من عام ١٨٦٨ حتى عام ١٨٧٠) ويحدثنا هذا الفيلسوف في مقاله الأول «الطبيعة» عن وجود طبيعيين أو مفهومين مختلفين للطبيعة يعنى المفهوم الأول منهما شئى القوى الكامنة في العالم الخارجى والدخلى وشئى الأشياء التى تعدها هذه القوى. وبهذا المعنى لا يمكن للإنسان الإتيان بأى عمل إذا لم يكن هذا العمل متسقاً مع الطبيعة. ويعنى للمفهوم الثانى للطبيعة تلك الأحداث التى تقع دون تدخل إرادى أو مقصود من البشر. ويضمن هذا المفهوم الثانى اعترافاً بأن غاية الإنسان تتلخص فى عمله على تغيير الطبيعة وإخلاق التسمينات عليها وتفتيتها من أية شوائب أو قصور. ثم ينظر جون ستوروارث مول إلى الطبيعة الفيزيقية (المادية) بمعناها الشامل فيعرف بالتصاها وسموقها وبأنها تبث الرهبة فى النفوس. ولكنه يؤكد أنها رغم هذا طبيعة غير أخلاقية بالمره من أنفها إلى يانها فهي تقلل مخلوقاتنا بفعل الأعاصير والزلازل والبراكين والأمراض والجروح والبرد دون أدنى رحمة أو شفقة. كما أنها توزع بلا لها ونوازله دون تفرقة أو تمييز بين أشد الناس نبلا وأكثهم انحطاطاً ومن خلال مجموعته على الطبيعة يصير جون ستوروارث مول على نزاعه إلى التشاؤم وانحسار الذين يعتبرون كوارث الطبيعة أسراراً قسسية أو علوية. يرى هذا الفيلسوف أنه لا يمكن - ولعل هكذا - أن نعمل من الطبيعة هادياً لنا. كما يرى أن الله إما يريد شقاء البشر أو أنه عاجز عن وضع حد لشروز الطبيعة. فلا غرو إذا وجدناه يهاجم نظرية جان جاك روسو التى تؤكد براءة الطبيعة البشرية وطهارتها والتى تطى من شأن الحدس والفرافز وتطمع من شأن العقل. وفى حين يرى روسو أن الفترة أكثر صحة وسلاماً من إعمال العقل يرى جون ستوروارث مول

الذى يندفق بالعاطفة ويفيض بالخيال لا يعنى بحال من الأحوال انضماماً لآخر العقلانية الثنائية فيه... ويمكن القول إن جون ستوروارث مول يكاد يكون المفكر الوحيد الذى لم يبتذ الدين لأنه لم يصرفه أصلاً فقد أغفل والده التربية الدينية تماماً عند تنشئته. فبهر أن والده حذره من مخبة التصريح بكنفه أمام الناس. ويتجلى لنا هذا من قراءة مقال جون ستوروارث مول المعروف «عن الحرية» (١٨٥٩) والجدير بالذكر أن أباه لم يلقه بأية جامعة مثل أكسفورد وكامبردج لأنه اعتبر هذه المؤسسات التنظيمية عقلاً للرجعية والتعصب الفكرى.

وقبل وفاته كتب جون ستوروارث مول فى الفترة بين (١٨٥٠ و ١٨٥٧) ثلاث مقالات حول الدين لم ينشر لها الطوير إلا بعد عام (١٨٧٤)، أى بعد أن ورى هذا الفيلسوف الثرى. ويتضح لنا من مطالعة هذه المقالات أنه كان شانه فى ذلك شأن توماس هاردى - يتهرق شوقاً إلى الإيمان بوجود الله دون أن ينظر إليه فى الانتهاء الصحيح إذ كان يوليه ظهره وهو يبحث عنه. وبذلك انطبق عليه - كما يذهب باسويل ويلبي فى كتابه «دراسات فى القرن التاسع عشر» - قول القديس بولس إن الحكمة لوست السبيل إلى معرفة الله. على أية حال لم يكن مجموع جون ستوروارث مول على الكتيبة إلا جزءاً من اتجاه عام لاحظناه عدد كبير من مفكرى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من نهذا المؤسسات الدينية لأنها تبارك استنثار بعض الطبقات دون بعضها الآخر بالزرايا الاجتماعية وتشجع على إشاعة الظلمة فى عقول الناس. ولعل أهم اعتراضات آثاره جون ستوروارث مول على الدين أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال إقامة الدليل على صحته.

كتب جون ستوروارث مول اثنين من هذه المقالات حول الدين وهما بعنوان «الطبيعة» و «فائدة الدين» فى الفترة من

تيارات الإلحاد في

وعريصة فالدين يفترض أن الغليظة من صنع إله كامل في حين أن نقائصها تشير إلى عكس ذلك، ولهذا نراه يفاضل بين المسيح والله فيذهب إلى أن موصلة المسيح على الجبل تفوق في سموها للعالم المعيب الناقص الذي يفترض أنه من خلق الله، واستناداً إلى هذا للتفصيل يتسامح جون ستوروات: كيف يمكن للمسيحية أن تدخل في روعنا أن مؤلف الموعظة على الجبل الكاملة هو نفسه مؤلف هذا الكون الناقص؟!

وفي مقالته المهم: الإيمان بالله والدين المنزل، يتناول جون ستوروات علاقة الدين بالطم، يقول مؤلف: «إن الله لا مكان له في العالم الحديث نظراً لعدم قدرة الإنسان على إخضاع فكرة الألوهية لتجربته وإن إجماع الناس على رجوه ليس دليلاً على هذا الوجود الذي يتجاوز نطاق التجربة البشرية. ويبدو مؤلف متناقضاً مع نفسه عندما يعترف بأن الطبيعة - التي سبق أن رماها بالقسوة والتقصير - تسير وفقاً لنوع من النظام أو التصميم الذي يدخل في نطاق التجربة الإنسانية ومن ثم يمكن إخضاع مثل هذا النظام أو التصميم للاستدلال العلمي، ونحن نلاحظ أن تغير طراً على نظرتهم إلى الطبيعة بعد قراءته لأبحاث تشارلز داروين بمسدد عمليات التكيف أو التأقلم البيولوجي التي تحدث في الطبيعة وما يجري منها من انتداب طبيعي وبقاء للأصلح، وهي أمور تهمل من المحتمل وجود عقل وراء الغليظة وأيضاً وجود حكمة وراء الكون، ويسلم مؤلف بأن هناك بعض الشواهد التي تدل على أن الله يرغب في أن تحقق خابئته الممعدة والذد، ولكنه يؤكد أن مثل هذا الإله يحظى بمطلات محدودة، فلو كانت قدرته غير محدودة لوضع حداً لما في هذا العالم من قسوة وشر، ويرى مؤلف أن فكرة وجود إله قادر على كل شيء هي رغبة من جانب الإنسان في أن يتصور الله على هذا النحو.

فصلنا عن أنه ناجم عن إيمانه بالدين المنزل.

يذهب جون ستوروات إلى ما سبق أن رده الفيلسوف دافيد هيوم من أنه ليس هناك إثبات لحدوث المعجزات بالقفل ومن ثم لا يمكن أن نسموها كدليل على صحة الدين المنزل، غير أن إصحابه الشديدين بالهابب الأخلاقي في شخصية المسيح جعله لا يرى غضاضة في التصالح بتدسية الرسالة أو المهمة التي اضطلع بها، الأمر الذي قد يبحث الأمل في كونها رسالة صادقة، وهو لا يجد ضيقاً من أن يلجأ الإنسان إلى الخيال كي يغري عزمه ويشد من أزره مادام هذا للخيال لا يتنافى أو يتعارض مع الواقع، ويرى أن الإيمان بوجود «كائن، يحقق للبشر أفضل ما يراهم من أفكار عن الكمال من شأنه أن يعزى شعور الإنسان بهذا الكمال، قلنا إن جون ستوروات تصور المسيح (وأيضاً الله) على أنه تمسيد للكمال، ويبدو لنا التناقض الذي وقعت فيه آراء هذا الفيلسوف حين يقول: «إن المسيحية لم يجانبها الصواب عندما ركزت على شخصية المسيح؛ واعتبرته أفضل من يمثل البشر ويهذيهم، حين يضيف: «إنه يهتمل أن يكون المسيح بالفعل إنساناً كلفه الله مهمة خاصة وعاجلة كي يهدي البشر إلى الحق والفضيلة، والراى صده أن مثل هذا الاعتقاد من شأنه أن يدعم إيمان العالم بدين الإنسانية مادام لا يؤمن بألوهية المسيح، هذا الدين الجديد الذي سوف يصبح دين المستقبل بطل من فكرة الصواب في الآخرة، فلا غرو إذا انتقد بعضهم جون ستوروات ويروم بالتناقض ويأنه ينجح إلى الإيمان بالدين رغم كل ما يظهره من كفر فصلنا عن تناقضه في الجمع بين التخالل والتضاد.

د. روبرت أوين (1771 - 1858)

لم يكن روبرت أوين فيلسوفاً بقدر ما كان رجل أعمال ناجح، ولد بمدينة نير تاون بإنجلترا عام (1771) وتوفي في المدينة

نفسها عام (1858) وبذلك يكون العمر قد امتد به سبعاً وثمانين سنة، وأوین نموذج للرجل العصامي الذي أصاب نجاحاً كبيراً في الحياة رغم نشاطه الاجتماعية الشديدة التواضع واستطاع منذ أن كان طفلاً في العاشرة من عمره حتى آخر يوم في حياته أن يستقل في معيشته عن أهله وذويه وأن يكسب قوته بعرق جبينه كان والده سائماً لتخويل ثم موظفاً بسيطاً في مصلحة البريد لايزيد دخله عن عشرة جنيهات في العام، والتحق روبرت بالمدرسة وهو في السابعة من عمره، ولكن ظروف حياته للقاسية اضطرت به إلى تركها للعمل كغراف في مدرسة أخرى، الأمر الذي أتاح له فرصة التعرف على كل حالات مدينة الصغيرة تقريباً، وحارات ثلاثة من المناصت اللاتي ينتهين إلى الطائفة البروتستانتية المعروفة بالميثودية استمالة الصواب إلى هذه الفئة، ولكن محاولتهن ذهبت أدراج الرياح، وفيما بعد يقول روبرت أوين في هذا الشأن: «عندما قرأت الأعمال الأدبية الفاسدة بمختلف الطوائف أدهشني أولاً ذلك التضارب الموجود بين الملل المسيحية المختلفة ثم أدهشني تلك الكراهية المعبدة المتبادلة من اليهود والمسيحيين والمسلمين والهندوس والمسيحيين.. إلخ وأيضاً تلك الكراهية بين هؤلاء جميعاً وما يسمونهم بالبروتستانت والكفرة فأدت دراسي لهذه العقائد المتصارعة والكراهية المعبدة التي جعلها أتباع كل مذهب نحو أنصار المذهب الأخرى إلى بذل بذور الشك في نفس في حقيقته أي منها، وأرغضتني قراءاتي للأعمال الأدبية إلى جانب قراءاتي الأخرى وعصرى لايتجاوز العاشرة أن أشعر بقوة أن هناك خطأ جوهرياً يشوب جميع الأديان كما درس الناس على فهمها حتى يومنا هذا، واستطاع روبرت أوين أن يقطع ولده وهو في العاشرة من عمره أنه يمكنه أن يثق طريقته في الحياة بمفرده، فأساعه والده أربعين ثلثاً بأرسله إلى لندن كي يعيش مع أخيه الأكبر الذي

إنجلترا القرن الماضي

والوالدين. وفي عام (١٨٠٦) تعطل العمل بمصانعه لمدة أربعة عشر شهراً بسبب الحظر الذي فرضته الولايات المتحدة على صادراتها من القطن إلى بريطانيا. ولكنه بسبب إيمانه بالاشتراكية رفض الاستغناء عن عمله واستمر يدفع أجورهم الأمر الذي زاد من شعبيته وحُب العمال له. ونظراً لإيمانه الراسخ بأهمية التعليم في حياة الإنسان قام بإنشاء مدرسة داخل مصنعه لتعليم الأطفال الذين أحبهم من شغاف قلبه. فضلاً عن أنه أقام دار حضنة على أسس حديثة لتعليم الأطفال الرقص الشعبي بالأزياء الشعبية كجزء أساسي من البرنامج التعليمي. وهكذا تاحت شهرة مصنعه في نيوتنك في كل أرجاء العالم لدرجة أن نحو عشرين ألف شخص قاموا بزيارتها خلال عشرة أعوام. وكان من بين زوارها الدوق نيفيولا الذي أصبح قيصر روسيا فيما بعد. والجنود بالكثير من قيصر المستقبل ظل يصغي إلى شروحه وآرائه في إدارة الأعمال ونظام تمارين الاشتراكية ما يزيد على الساعتين. والواقع أن أوين استطاع بدمائه واعتداله ورقة طباعة أن يجتذب إليه جميع الطوائف على اختلاف مذاهبهم لافرق بين الدوار الراديكاليين أمثال جيمس بنثام الذي ساهم برأساله في مشروعاته الصناعية وبين المحافظين أمثال رئيس الوزارة آنذاك الذي قدمه إلى السكة فقتلوه والدوق أف كنت ولداً وإلى رئيس أساقفة كاتدرى.

ودفعت الرغبة الملحة في إصلاح المجتمع روبرت أوين إلى أن يتقدم عام (١٨١٥) بمشروع قانون لتنظيم عمالة الأطفال. وجمعت الحكومة الإنجليزية لهذا المشروع أمثال رئيس البرلمان آنذاك خذله لأن عدداً كبيراً من أعضائه كانوا يستثمرون أموالهم في المصانع ولا يحسون المساس بالأوضاع القائمة. ورغم سعيه المخلص إلى أن يضع موضع التنفيذ أفكاره الاشتراكية عن التوازنات القائمة على الاقتصاد المحيطة في مجالى الزراعة والصناعة فقد ظل يحظى

في تشكيل شخصية الإنسان. ومن ثم اهتمامه البالغ في قابل حياته بقضية التعليم.

ثم التحق روبرت أوين للعمل بمحل يمتلكه فلتنت. وهالمر على كوبرى لندن نظير أجر قدره خمسة وعشرون جنيهًا في العام. ولكن عمله كان شاقاً مضنيًا استمر من الساعة الثامنة صباحاً حتى الثالثة ليلاً، الأمر الذي هدد صحته من ناحية ولم يسمح له بممارسة ما كان يرنو إليه وهو الاستزادة من المعارف والانتساب على القراءة في وقت فراغه. ولهذا ترك هذا العمل في لندن ليتحق بمحل آخر مماثل في مانشستر في ظروف أقل قسوة. وظل يزاوِل عمله الجديد حتى عام (١٨٢٩). وفي ذلك العام بلغ روبرت أوين مرحلة النضج في الشامة عشرة من عمره فقر البهية في تنفيذ بعض المشروعات الصناعية الصغيرة التي درت عليه شيئاً من الربح وسهّدت الطريق إلى إبحارته نجاحاً مادياً وأدبياً فائقاً في حياته اللاحقة. وشجعه نجاحه على التقدم وهو في الثانية والعشرين لفظة ابنه رجل صناعة ثرى من أصل اسكتلندي اسمه دافيد ديل الذي اعترض بادئ الأمر على زواجه من ابنته بسبب مروقته على الدين. غير أن روبرت أوين استطاع بسحر شخصيته أن يتخطى على اعتراض الأب عليه وخاصة لأن الفتاة وقعت في غرامه. ورغم ضيقها بكثرة فقد ظلت تحبه حتى نهاية العمر. وقبل حموه الثرى أن يبيع له مصنعه في نيوتنك بالسعر الذي يهدده زوج ابنته. وأثبت أوين كفاءة منطقتة النظير في إدارة هذه المصانع التي درت عليه أرباحاً طائلة. وكان عدد العاملين بهذه المصانع نحو ألفي عامل خصصت منهم من الصبية للقائد من من ملاجي الأيتام. واستاء أوين من بشاعة الاستغلال الرأسمالي للأطفال فمضى إلى تحسين ظروف العمل بمصانعه بوجه عام كما كف عن استخدام الأيتام فيها. وأيضاً رفض أوين في مصنعه الأطفال دون العاشرة واشترط أن يتم تشغيلهم بمراقبة

يعمل مائياً في منطقة هولبورن. وبعد وقت وجيز التحق الصبي للعمل كبقال في خدمة رجل يدعى جيمس مالك جو فروج. وسادت مشاعر الود بين الصبي ومخدومه وهي مشاعر صافية لم يكرها غير احتدام الخلاف بينهما حول الدين: «إنني لم أقبض إيماناً بالمسيحية المتأصل في نفسي إلا عن كره ومضغ شديد وبعد أن أرغمك على ذلك الصراعات التي نشبت في عقلي. وعندما وجدت نفسي مرغماً على نبذ عقيدتي المسيحية أقيمت نفسي مضطراً كذلك إلى رفض سائر الأديان الأخرى لأنني اكتشفت أنها جميعاً تنهض على فكره خيالية مضحكة مفادها: (أن كل إنسان يصنع الصفات والخصائص التي يسم بها - أي أنه يحدد أفكاره وإرادته وأفعاله وأنه مسئول عنها أمام الله وإخوانه من البشر). ولفشي بي تفكيرى الخاص إلى نتائج مختلفة تماماً. وهداني عقلى إلى الاعتقاد بأننى لستطيع أن أصنع صفة واحدة من صفاتى لأن الطبيعة هي التي فرضت على هذه الصفات في حين أن المجتمع يفرض على لغتى ودينى وعاداتى. ومعنى هذا أننى من صنع الطبيعة والمجتمع تماماً. فالطبيعة أعطتني الصفات التي اتسم بها ثم يفرض المجتمع بتوجيه هذه الصفات. وهكذا وجدت نفسي بسبب اكتشافي لأساس الخاطئ الذي تنبئ عليه الأديان مضطراً إلى نبذ الإيمان بكل الأديان التي يدين بها البشر. ولكن الروح الدافعة لفل الخير من أجل كل البشر تكللتني وحثت في الحال محل مشاعرى للندبة... الخویر ليس من أجل مئة أو حزب أو من أجل دولة أو عنصر بل من أجل الجنس البشرى بأكمله.

ولا شك أن هذه الفكرة تمثل واحداً من أحجار الزاوية في تفكير روبرت أوين الذي يقوم على التدوير وإعمال العقل ويلتزم إلى أن الطبيعة البشرية تتميز أصلاً بالصالح والتخير وإلى أهمية المجتمع والظروف البيئية

تيارات الإصلاح في

البحر، وفي يداير (١٨٤٣) حكم على **توماس باترسون** - وهو أيضاً أحد المشايخين **لاوين** - بالسجن لمدة شهر بتهمة عرض الكتب المجدفة والبذخية في واجهة مكتب تحرير هذه المجلة.

وفي أيام تألق مذهب **أوين** وأوج مجده أصاب الذعر والفرع رجال الكنيسة الإنجليزية عندما شاهدوا الجماهير تنصرف عن كنائسهم للاستماع إلى المحاضرات التي يلقيها أعرانه في قاعاتهم (المعروفة باسم قاعات الطوم) عن المذهب الاشتراكي وعن إنكار الدين، الأمر الذي حصد بالنسبة **هوسستون** أن يصف روبرت **أوين** في اجتماع عقد في مانشستر بقوله: «إنه رسول الكفر الحديث و**توماس** بين هذا الزمان، وحتى ندرك مقدار خطره وخطر أتباعه على الرأي العام يكفي أن نقول إنهم في عام واحد (١٨٤١) ألغوا ما يقرب من سبعة وخمسين محاضرة في الدين والأخلاق، ويذكر في هذا الصدد أن أنصار **أوين** أنشروا نظرياً مناهضاً للدين باسم «الاقتصاد المعادي للاضطهاد، كان الهدف من ورائه جمع الأموال والتبرعات لمساعدة من يتعرضون للصف والاضطهاد بسبب كفرهم وللحادهم مثل الاضطهاد الذي تعرض له **تشارلس سوث ويل**، وقد لعب اثنان من أتباع **أوين** هما **ماتسوس روال** و**هوليوك دور بارز** ونشيط في إنشاء هذا الاقتصاد، فضلاً عن أن «قاعات الطوم، التي يملكها أتباع **أوين** كانت النابير الأساسية التي استخدمها المناهضون للدين في الدعوة إلى التحرر منه، ولكن هؤلاء الأتباع اضطروا عندما تراكمت عليهم الديون إلى إغلاق هذه القاعات وبيعها، وهكذا فقد أعداء الدين المسيحي منابرهم ولم يجدوا أية أماكن بديلة يلقون منها محاضراتهم فباتت تياراتهم وأصحابها الكساد باستثناء فئة قليلة تعد على الأصابع مثل **هوليوك** ظلت ترغف راية الكفر وتعمل على ترسيخ الفكر المسماني في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً.

جماعة من أتباعه إلى الأراضي الأمريكية حيث أقاموا مستعمرة في إنديانا يحظرون فيها الزواج وتدين التبغ أسمروها (الهامرسوني). وفي عام (١٨٢٥) وافق **جورج راب** على أن يبيع مستمرته **لاوين** وأتباعه الذين أعادوا تسميتها بالهامرسوني الجديد، ولكن هذه التجربة باءت بالفشل الذريع فقد بلغت خسارة **أوين** فيها أربعين ألف جنيه استرليني أصبح بعدها فقيراً معدماً. وهذا أقل نجمة الساطع في الحياة الإنجليزية. وبحلول عام (١٨٣٤) فقد شعبه الكاسحة في اتصالات الصال الذين أزيروا عنه. ولم يعد **لاوين** - الذي لعب دوراً في حيازة إنجلترا لا يقل في أهميته عن الدور الذي لعبه الكائن **توماس بين** فيها - مكانة تذكر بين بني جلته بل مجرد زعيم لجماعة صغيرة من الكفرة والملاحدين وتجنبة الناس باعتباره خطراً على المجتمع. وما زاد الطينة بلة أنه ألقى عام (١٨٣٥) سلسلة من المحاضرات التي تهاجم نظام الزواج بضرارة شديدة من مطلق شوقي باعتباره أن الزواج جزء لا يتجزأ من النظام الرأسمالي القائم على الملكية الفردية.

ويوجه عام يمكن القول إن أفكار **أوين** المعادية للدين المسيحي أخذت تدعج وتنتشر على نحو يندر بالخطر منذ عام (١٨٣٧). فقد تجاوز أتباعه ومريدوه كل حدود الكنيسة واتجهوا أسلوباً مستقراً وطائفاً في زياراتهم بالمسيحية. وبعيداً حاول العقلاء والمعتدلون من أنصار **أوين** إلى الدعوة إلى القصد والاعتدال في الدين من المسيحية حتى لا يكون هذا مسبباً في نفور الناس من الأفكار الاشتراكية. والجدير بالذكر أن **تشارلس سوث ويل** (١٨١٢ - ١٨٦٠) - وهو أحد أنصار **أوين** - رفض الإنخفيف من ضرارة هجومه على الدين باعتباره عائقاً في سبيل تقدم الإنسانية وانتشار الفكر الاشتراكي. ناهيك عن **وليم تشيلتون** (١٨١٥ - ١٨٥٥) نشر أفكاره الإلحادية بكل صراحة في مجلة التي أسسها بعنوان «عراقبة

باحترام الجميع الكبير منهم قول الصغير. وذهب **أوين** في حماسه للفكر الاشتراكي التحارني إلى ضرورة جمع العاطلين في كل قرية وتشغيلهم في مزرعة جماعية بحيث يعيشون في أبنية تحتوي على قاعة عامة للمطالعة ومطبخ عمومي وصالة طعام عمومية وبذلك يكون **أوين** أول من أرسى في الواقع الأروبي لينة الفكر الاقتصادي الجماعي. ولكن مشروعاته في الإنتاج الجماعي اصطدمت بمقبات كدائه أهمها نقص رهس الأموال اللازمة.

وقد أدت أمانة روبرت **أوين** وصراحته في إبداء الرأي إلى تخلي الناس عنه وللفضاياه من حوله. ففي ١٤ أغسطس عام (١٨١٧) ألقى محاضرة في جمع كبير حضرها مفكرون عظام ورجال اقتصاد كبار أمثال **كمبوت وماثوس وريكارو**. وفي هذا الاجتماع أبدى الشاعر **ساوثي** اعتراضاً على أن الدين لا يوجد له ولا يلبى أي دور في المجتمعات التي يطمح **أوين** بإقامتها. ورأى **أوين** أن الأمانة تقتضي منه إبداء رأيه بصرامة في هذا الموضوع. فدعا إلى عقد اجتماع آخر بعد أسبوع واحد حيث ألقى فيه خطبة أصداها بصرص شديد. ولكن هذا التحرص لم يمنع من أن يصرح دون مواربة بعدم إيمانه بالمسيحية ويأنه ويحجر الدين السبب الرئيسي في كل ما يسيب البشرية من شر وبلاء. وأفضى هذا بطبيعة الحال إلى نفور معظم أصحاب السلطان والنفوذ منه مثل رئيس أساقفة كاتدرائية النبال والوزراء إلخ... كما كان السبب في القضاء السريع على اقتراحاته الإصلاحية وعدم تكرار الحكومة والبرلمان بها. ورغم هذا فإن الناس لم يتطرقوا إلى قلبه فامضى أربع سنوات من عمره (من ١٨٢٤ حتى ١٨٢٨) في محاولة إنشاء مجتمع اشتراكي تعارفي يسير وفق أفكاره ومخططاته. ولهذا اتجه بصره نحو أمريكا تلك القارة الجديدة التي تفيض بالخيرات وكان قد سبه إليها مصلي ديني ألماني اسمه **جورج راب** الذي هاجر مع

إنجلترا القرن الماضي

٣ - اليونيتاريون وثقافة التثليث

المذهب اليونيتارى مشرب من مشرب الهرطقة التي أصابت الدين المسيحي مما أصابه من هزات. ويذكر أتباع هذا المذهب الثلاث فهم يؤمنون بأن المسيح أقدم وأحد وليس ثلاثة أقانيم كما ذهب إلى ذلك التقليديون من المسيحيين.

من المؤكد أنه على الرغم من أن القوانين الإنجليزية ظلت تحتفظ بتشددها في أمور الهرطقة والعرق على الدين ولكن من الناحية الشكلية فقط فإن إنجلترا في القرن الثامن عشر شاهدة من الناحية الفعلية - باستثناء بعض الحالات المتفرقة قدر موفور - من الحرية الدينية والتسامح الديني لم يكن متوفرًا في معظم أرجاء أوروبا... هذا بالرغم من أن إنجلترا لم تقم بإلغاء قانون الاختيار لعام (١٦٧٣) إلا في عام (١٨٢٩). ويص قانون الاختيار على ضرورة تنازل المهرطق عن قبل توليه لوظيفة العامة. وكما أسفنا في موضع آخر ظلت هذه السياسة سائدة حتى اندلاع الثورة الفرنسية عام (١٧٨٩). حتى الملحدين والتأثيريين أنفسهم لم يتعرضوا لعقاب القانون مادام لم يصروا إلى استفزاز الرأي العام وليس أدل على ذلك من أن اثنين من الثائمين في القرن الثامن عشر وهما جون بولتون وتوماس تشب استطاعا أن ينجوا بنفسهما من المتاعب بفرضي الحكمة والمذم وإقناعهما عن الإزالة بالمسيحية والتحرش بها على نحو فاضح. ومعنى هذا أن الثائمين الذين تعرضوا لعقاب القانون هم أولئك الذين ساروا على درب الشائعات السياسية توماس بين في استهزائه الفاضح بالدين المسيحي.

نبدأ بتقسيم يونيتارى عصور اسمه فرانسيس ستون أنكر الثلاث وناذى بأن المسيح أقدم وأحد سكنت الكنيسة على هرقته حتى عام (١٨٠٧). ففي هذا العام ألقى بعض المواظ على زملائه من رجال الكهنة أكر فيها مولد المسيح الخارق.

للطبيعة مؤكداً أن المسيح مجرد إنسان ورفضاً مذهب التثليث ودفع هذا التفسير المارق بذوق الكنيسة الإنجليزية دفعا إلى اضطهادهم. وشمرت الدولة بالجرع فقد كان أسكن طاعنا في السن وشمرت أن تقديمه للمحاكمة سوف يجلب عليها المتاعب. بل إنه سوف يشهر عطف زملائه من رجسالي الدين ممن لا يوافقونه على آرائه. والبعقدت محكمة كنسية في لندن برأسها أسقف لندن واستدعت ستون للمثول أمامها وطلبت إليه أن يحدد بنفسه إذا كان وفقاً للقسم الأنجليكاني الذي قلمه على نفسه أن يستمر في الحصول على معاشه ومسكنه الذي توفره الكنيسة للأكليروس. وهب اليونيتاريون المؤمنون بأن المسيح أقدم وأحد للدفاع عنه. ولكن المحكمة الكنسية وجدت أنه مذهب فقامت بشلعه وتجرده من وظيفته وهما عقوبتان أهد ما يكونان عن القسوة أو الصرامة. والتشهر الليبراليون هذه الفرصة للهجوم على تزمت الكنيسة الأنجليكانية وجعلوا من محاكمة ستون قضية رأى عام ظهر فيها هذا المهرطق وكأنه ضحية التكنيل والاضطهاد الديني التام.

غير أن عقاباً صارماً لحق يونيتارى آخر يعمل صائناً للأحذية اسمه دانفيل إسحاق إيتون ليس بسبب معتقده اليونيتارية ولكن بسبب ترويه لأفكار توماس بين السياسية والثائمية الهجلة. كان إيتون ناشراً وناثراً للكتب يدعو إلى الأفكار الراديكالية في مجال السياسة. في عام (١٧٩٣) قدمته السلطات الإنجليزية للمحاكمة بتهمة تزوير ربيع كتاب توماس بين حقوق الإنسان، ثم عادت ورأته من تهمة مماثلة عام ١٧٩٤. ولكنها نجحت في إثبات هذه التهمة عليه في العام التالي (١٧٩٥) الأمر الذي اضطره إلى الهرب إلى أمريكا حيث بقى أربعة أعوام عاد بعدها إلى بلاده لزوج به السلطات الإنجليزية في السجن لمدة خمسة عشر شهراً ونصادر أملاكه وتأسر بحرق كتيبه التي يقدر ثمنها بنحو ثلاثة آلاف

جنيه إسترليني. ولم يدع السجن في إصلاحه إذ رجع إلى سابق حاله وأعاد نشر كتاب توماس بين المحظور «عصر العقل». ولما بعد نشر إيتون ملحقاً بكتاب «عصر العقل» كان مؤلفه بين قد ألقه في فترة هجرته إلى أمريكا. وفي عام (١٨١٢) رفعت محكمة الملك - رعى أعلى سلطة قضائية في البلاد - قضية ضد إيتون. وتكررت هيئة المحلفين التي حاكمته من التجار الذي يؤمنون بالمسيحية إيماناً تقليدياً ولم يوكل إيتون محامياً للدفاع عنه فقد أثار أن يدافع عن نفسه بنفسه. ولكن القاضي ألزله الردد إيتون وكان فقط معه ولم يحمله أية فرصة لفتح تهمة الجديف الموجهة ضده. فقد أسكنه القاضي بمجرد أن سمع وقول إن الكتاب المقدس مليء بالمتناقضات ولم يسمح له بالاستمرار في الكلام أو شرح وجهة نظره منهم إزاء بسفينة المسيحية واللعن من شأنها وأصبح إيتون على هذا الاتهام دفع ببطلانه. فسمع له القاضي بعد أن قرأ خطبة تهدف إلى إثبات رحمه الله وأنه ليس الإله المنتم للجبّار الذي يصفه لنا السيد القديم. ومع ذلك فقد اتهمه الإلهاء بالتجديف وبكمت المحكمة عليه بأنه مذهب دون مراعاة لسنه التي تجاوزت الستين. وأمرت المحكمة بإيقافه في المشهورة وإدناعه سجن توبيت لمدة ١٨ شهراً. ورغم ذلك لم يزعج إيتون فقد أصدر طبعة جديدة من «عصر العقل» كما نشر كتاباً متهرباً عن المسيح لأنه الفيلسوف الأناسي الملحد هولباخ. ولهذا حكمت عليه المحكمة بأنه مذهب ولكنها في هذه المرة لم تقم بسجنه بسبب تقدمه في السن وتدهور صحته تدهوراً أدى إلى وفاته عام (١٨١٤). وثارت قضية إيتون حتى الشاعر الرومانسي المعروف شلي الذي كان آنذاك في العشرين من عمره فكتب مقالا يدافع فيه عن حق الإنسان في التعبير عن نفسه وآرائه بكامل حريته ويدعم القاضي المشار إليه بالظلم. والجدير بالذكر أن إيتون لم يحاكم أساساً بسبب إيمانه بالمذهب

تيارات الإلحاد في

النأبيهي بل بسبب الترويج لآراء بين الثورية الهدامة.

ولا ينبغي أن نغفلنا الإشارة إلى الدور البارز الذي لعبه ولهم سميت في ترسيخ الحرية الدينية كان ولهم سميت رجلا شديد الغنى بملك ثروة من المصور والرسم واللوحات النادرة وعوضاً مهماً في البرلمان الإنجليزى صرف بدفاسه عن برامج الإصلاح الراديكالية مثل إلغاء تجارة العبيد وتوسيع نطاق حق الانتخاب ولتمثيل النأبي السليم. ونذر نفسه لمدة عقود للمطالبة بإلغاء قوانين الاختبار التي سبق الإشارة إليها حتى تحقق الفرض المساوية بين أتباع الكنيسة ومناهضيه من المشركين. ويرجع إلى زعامته الفضل في نجاح الحملة الداعية إلى إنحاط المذهب اليونيتارى المنكر للتثليث. وبلغ إيمانه بالحرية مبلغاً جعله يذهب إلى أنه من حق كل إنسان أن يعبر عن رأيه بشأن الله. بل إن مشروع القانون الأصلي الذي تقدم به إلى البرلمان الذي لم يوافق على كل تفاصيله لم يمع إلى الاعتراض بشرعية المذهب اليونيتارى فحسب بل إلى الاعتراف بحق توماس بين وأتباعه في الدفاع عن المذهب النأبيهي. ورغم أن سميت نجح في إقناع مجلس العموم بوجهة نظره فإن رئيس أساقفة كانتربري حال دون موافقة مجلس اللوردات على مشروعه. ومع ذلك فقد رافقه رئيس أساقفة كانتربري على رأيه المتنادي بعدم اعتبار إنكار التثليث جريمة يعاقب عليها المذهب النأبيهي. ولقى سميت على رأي أساقفة كانتربري بتركه مسألة تجريم التجديف في يد القانون لعام حتى لا يتشجع الناس على اللطاول على الله والذين وبعد مداولات كثيرة ومشاورات طويلة دارت بين الرجلين وصلا إلى ضرورة مقابلة التجديف في حق الله ونس في حق المسيح أو الروح القدس ورغم أن سميت لم يوافق على تسخير القانون لحماية الدين المسيحي والكتاب المقدس فإنه تنازل لرئيس أساقفة كانتربري عن رأيه حتى يسمح هذا المسؤول الديني

بإباحة إنكار المذهب اليونيتارى للتثليث. وعلى أية حال أراد سميت أن يتحاشى إغضاب الثوريين على الدين المسيحي. ولكن التنازلات التي قدمها سميت لرئيس أساقفة كانتربري لم تكن كافية لإرضاء الحكومة الإنجليزية. فقد صدر اللورد والدون واللورد الهولوا عن اعتراضهما على مشروعه وأصرأ على أن يد سميت صياغته بحيث ينص فقط على إلغاء تلك الفقرات من القانون التي ترفع العقاب على أتباع المذهب اليونيتارى ووعده نظير ذلك بحث البرلمان للإسراع في إصدار تعديله المقترح. ووافق سميت على هذه المسامرة فانتقده الفيلسوف جيمس بنثام ولامه على التنازلات التي قدمها للكنيسة والدولة. وهكذا بقي النص القانوني القديم قائماً الذي يمتدح المسيحية جزءاً لا يتجزأ من قانون البلاد. هذه هي الطرّف التي ظهر فيها قانون التثليث الذي كان في الأصل يسمى «قانون إعفاء الأشخاص الذين يتبعون مذهب التثليث المقدس من توقيع بعض العقوبات المدنية عليهم». وتنص الفقرة الأولى من هذا القانون على إلغاء المادة السجدة في قانون التصامع لعام (١٦٨٩) الخاصة بحرامين غير المؤمنين بالثالوث المقدس من المزاياء كما أن الفقرة الثانية منه تنص على إلغاء المادة السجدة في قانون التجديف للعام نفسه (١٧٨٩) الخاصة بمعاينة الأشخاص الذين يكونون أياً من الأقاليم المقدسة الثلاثة. وأدى إجراء هذه التغييرات على قانون التصامع إلى أن يتمتع بهذا التصامع أتباع المذهب اليونيتارى الرافض للتثليث دون أن يحدد القانون الجديد هذا المذهب بالاسم وعقد تقديم مشروع القانون الجديد إلى مجلس اللوردات لإقراره قال رئيس أساقفة كانتربري إن الهدف من وراءه هو إلغاء العقوبات وإزالة العقبات التي تقف في طريق عبادة اليونيتاريين حتى يتمكنوا بما تتمتع به سائر الطوائف البروتستانتية من حرية الضمير في تفسير

الكتاب المقدس على النحو الذي يرون. وأن هذا خير دليل على سماحة كنيسة إنجلترا.

ويمكن القول إن صدور قانون التثليث رغم كل ما شابه من عيوب - كان بمثابة انتصار عظيم للمهرطقين من أتباع المذهب اليونيتارى في إنجلترا بل امتدت سماحة هذا القانون لتشمل غير المسيحيين مثل اليهود والمسلمين والنساليهيين وللا أدريين بل والملاحدة أنفسهم. ولكن العيب في هذا القانون الجديد أنه بتأكيد النص الوارد في القانون الجنائي العام بأن المسيحية دين الدولة أتاح للقضاة المحافظين فرصة لمعاينة اليونيتاريين وغيرهم وفقاً لما يقرأون لهم. ويؤكد علماء القانون الإنجليزي أن الحرية الدينية الكبيرة التي تمتع بها إنجلترا لم تكن محصلة أي نص قانوني واضح وصريح خاص بحقوق الإنسان بل جاءت نتيجة غض كجور من القضاء النظم عن الفقرات الواردة في القوانين بشأن محاسبة ومعاينة المارقين على الدين. أي أنها حصرية براجماتية مبنية على تمتع عدم الالتفات أو ما نسميه بالغة الحرية الدارجة على «الاستصباحة». والعيب المهم في اتباع هذه السياسة أنها تعتمد على مزاج القاضى وتفكيره. ومع هذا فلا مناص من القول بأن قانون التثليث كان خطوة كبيرة إلى الأمام وانتصاراً حقيقياً للحرية الدينية.

وفي نهاية العقد الثاني تقريباً من القرن التاسع عشر تعرضت الصحافة الإنجليزية للمضايقات نتيجة سياسة الحكومة بفرض ضرائب على أسعار الورق الأمر الذي جعل سعر الصحيفة يرتفع إلى ما يقرب من الثلث. وأراد الكاتب والصحفي الكبير ولهم كوييت (١٧٦٣ - ١٨٣٥) أن يوفر للشعب الفقير فرصة الاطلاع على الكتابات الراديكالية الداعية إلى الثورة والإصلاح فهداه تفكيره إلى الاحتيا على قانون الضرائب المفروضة على ورق الصحف بأن أصدر صحيفة في ورقة كاملة غير مطوية تباع بنحو أربع

إنجلترا القرن الماضى

نفر من الليبراليين ينزعهم الإيول جراى عضو مجلس اللوردات البريطانى. وأيضاََ هاجم جراى بشدة الأراسم التى أصدرها للقضاة الإنجليز اللورد سيدموث للتكيد بالجدفين. وما كادت الحكومة البريطانية المحافظة تفرغ من مشكلة القس البريندارى جون رايت حتى واجهتها مشكلة أشد تعقيداََ وأكثر تفاقمًا. وهى مشكلة رجل شديد العناد واليأس والمراس اسمه **وليم هون**.

٤ - **وليم هون (١٧٨٠ - ١٨٤٢)**

بالرغم من عناده وصلابته بل يكن **وليم هون** ينجح بطيحه إلى المشاكسة أو يميل إلى المنازعات أو يحب الاستشهاد. بل كان ذا طويمة سهلة تحرق شرقًا إلى ريف الظلم عن كاهل المظلومين والمحتوئين.

ولد **وليم هون** فى مدينة بات بإنجلترا بتاريخ ٣ يولييه عام (١٧٨٠) فى عائلة بروتستانتية فقيرة وشديدة التدين تناصب الصداقه المذهب المشيوديزم المقترن باسم المصلح الدينى المعروف **جون ويسلى**. ومن فرط عداوة والديه لـ **جون ويسلى** أباه على وصفه بالثييطان السموم. ولكن الأيام جعلت **وليم هون** يغير موقفه من هذا الرجل ويردكه خطأً وخطأً عائلته إلى حقه.

تلقى **وليم هون** تعليمه فى طلولته على يد مديرة مدرسة أرسنقراطية تدعى السيدة **بيترديج** وبسبب جده واجتهاده أصبح الطفل **أثير** إلى قلمها. كان **هون** فى السادسة من عمره عندما حلفت ساعده هذه السيدة المظوف فأصر على ملازمتها فى غرفتها وقت احتضارها وعندما جاء القيس ليوطيها التناول الأخير لاحظ الصبى أن هالة من القداسة تحيط به. ولم تفارق ذاكرة الطفل طيلة حياته صورة القيس وهو يمتنع يده الخائبة على رأسه كى يباركه. ولما علم فيما بعد أن الشخص الذى باركه بكل ذلك الحنان ليس سوى الثييطان المعجوز **جون ويسلى** رقى قلبه نحوه وأدرك خطأ موقف والديه

مهرعظه فى التجديف. ونذهب فى هذه الصراخ إلى نفس مذهب إليه رجل القانون **فيرنون** من قبل وهو أن مبادئ السجينة الحققة تتعارض مع تقديم أى مسيحى إلى المحاكمة بتهمة التجديف لأن التجديف علاقة بين العبد وخالفه. بل إنه استشهد برأى المؤرخ الروماني **ثاسيتوس** القائل «دع اللبدونة للدين». ورأى **أسبيلاند** أن الدولة ليس من حقها أن تصاسب أى مواطن على أركله فى الدين مهما كانت هذه الآراء. وأن معظم اللذين تتهمهم الحكومة بالتجديف ليسوا مجدين فى واقع الأمر بل هم أناس يخطئون مع الكنيسة فى فهمهم للدين وتفسيرهم له. وأصر **أسبيلاند** على اعتبار الحرية كلاً لا يجزأ بمعنى أن الإنسان حر فى اعتناقه ما يشاء من آراء. وذهب إلى أن الرأى الذى يخباه السواد الأعظم من أية أمة لا يبرره له استقلال أو استبعاد ما يخالفه فى الرأى لأن مصلحة المجتمع تقتضى وجود مثل هذه الآراء المخالفة وذلك على ذلك بأن المجتمع كان يمتد فيها معنى بعض الآراء مهربقة ولكنه عاد واعتنقها. فضلاً عن أن الأغلبية ككثيراً ما تهم إنساناً بالهرطقة زوراً وبهتاناً. وأعترف **أسبيلاند** بأن الصرية تتلوى على بعض المبادئ من بينها احتمال التطاول على المقدسات. ولكنه رأى أنه ليس من حق الدولة أن تتدخل لردع هذا التطاول بل تدرك أسر عقابه للخالق. ولم تكثر حكومة المحافظين آنذاك بمثل هذه الآراء فقد ألقت القبض فى عام (١٨١٧) على عشرات الناس وزجت بهم فى السجون لمتنطرو فى نهاية الأمر لتبريرتهم إما بسبب عدم ثبوت التهمة أو بسبب المشغوف الشديدة التى مارسها الليبراليون عليها. مثل قضية **قيس يونيخارى** من مدينة ليفرول اسمه **جون رايت**. فقد أثار تقديم الحكومة لهذا الرجل إلى المحاكمة عاصفة من الاستكثار رغم فداحة التهم الموجهة ضده وهى إنكار ألوهية المسيح والتخليط وخلود الروح وكذلك إنكار اليوم الآخر. وأتبرى للدفاع السجيد عن رايت

ببسات. فأقبل الناس على شراء صحيفته الإصلاحية إقبالاََ عظيماً وارتفعت أرقام توزيع صحيفته إلى أربعين ألف نسخة. فاقضى به **وولكر** فى إصدار مجلته «القرم الأسود» فاستلأت لندن بمشيلات هذه الصحف والمجلات الراديكالية التى أغرى رخص ثمنها الفقراء بشرائها. وفى خلال العقد الثانى من القرن التاسع عشر أرادت الحكومة أن تتصاغل شأفة المعارضة الراديكالية التى واجهتها وخاصة ممارسة أنصار الثائر **توماس بين** الذين مزجوا فى كتاباتهم بين مهاجمة الفساد السياسى والاجتماعى والقرىابة باللدين المسيحي. ولأجلت الحكومة أن تقديم المعارضين للمحاكمة بتهمة اللقذ والتشهير سياسة لا تؤتى ثمارها لأنها فى العادة تهو به الفضل وبراءة المتهمين فضلاً عن أن الرأى العام كان يحولوه أن يقرأ هجومًا على رجال الدولة والسياسة ولكنه كان يسخطه التطاول على الله والتجديف على الدين. ولهذا أصدر وزير الداخلية اللورد **سيدموث** عام ١٨١٧. أوامره إلى القضاة بتقديم المعارضين للحكومة بتهمة التجديف كلما أمكن ذلك وعدم الاكتراث كثير بتهمة اللقذ والتشهير.

وفى تلك الفترة كان **كوبيت** قد فرأى إلى أمريكا ليخلو المسرح تمامًا أمام الثائر السياسى **توماس وولر** الذى بدأ إصدار مجلته الراديكالية «القرم الأسود» وفى عام (١٨١٧) استطاع بكتاباتاته الثورية أن يولب الطبقات الفقيرة ضد الحكومة بسخرية اللاذعة من رجال الدولة. كان **وولر** حصيفًا فتحاشى اللغوض فى أمور الدين وقصر هجومه على السياسة ولهذا عجزت الحكومة عن الهامة بالتجديف فاضطرت مرتين متتاليتين إلى تقديمه للمحاكمة بتهمة اللقذ والتشهير التى كانت المحكمة تبره منها فى كل مرة بمثل أمامها.

وظهر آنذاك صوت ممارس آخر لقيس يونيخارى اسمه **روبرت أسبيلاند** الذى نشر

تيارات الإصلاح في

المتحيز ضده. فضلاً عن أن **وليم هون** كان بطبعه يميل للتعصب العائلي. فبالرغم من أنه منذ نعومة أظفاره نشأ وترعرع في بيئة بروتستانتية فقد قبل دعوة طفلة صديقة له للصلاة في كنيسة كاثوليكية فوجد نفسه مغلوباً بهمال ملقوها وسحر شامانها.

بدأ **هون** قراءة الكتاب المقدس في طفولته بتشجيع من والديه ثم طالع رواية **جون بيهان** الدينية «رحلة الحاج»، وفي التاسعة من عمره التقى في أحد أحياء لندن بولحد من معارفه الأطفال الذي أبلغه بأمر اندلاع الثورة الفرنسية وكيف هاجم الشعب في باريس سجون الباسكيل واستولى عليه بعد أن شق مأسور السجن، وكيف تم إطلاق سراح جميع السجناء فيه قبل هدمه بالكامل وتسريته بالأرض. والغريب أن الصبي **هون** تشرب منذ نعومة أظفاره من أمه وخالته روح المحافظة والعداء للكر الديوي والنظام الجمهوري. وليس أدل على ذلك من أنه سطر وهو في الثانية عشرة من عمره قصيدة شعر ضد الثورة الفرنسية قام والده - من فرط إعجابها بها - بطبعها.

أظهر **هون** منذ طفاهته اهتماماً واضحاً بالمكتبات التي تباع الكتب وخاصة مكتبة في منطقة تشانسرى لين في لندن يملكها رجل في نحو الأربعين من عمره اسمه **توماس سينس**. كان **سينس** يطن عن بيع الكتب والملازم التي يقدم بنشرها بنفسه. ويبد أن هذا الرجل كان يميل إلى الأفكار الاشتراكية ويؤمن أن الشعب يجب أن يكون المالك الحقيقي للأرض. وقد صدمت مشاعر الصبي **هون** وهو في الثانية عشرة من عمره عندما رأى يوم ٦ ديسمبر (١٧٩٢) بعض ضباط البوليس يقتادون **سينس** إلى قسم الشرطة بتهمة أنه غشهم وياع لهم كتاباً من الشعر من تأليف بطران «حقوق الإنسان» بدلا من كتاب «حقوق الإنسان» (جزء ٢) **لتوماس بين**. ولم تمر أيام قليلة حتى أعاد البوليس القبض عليه لأنه باع كتاب **توماس**

بين المحظور «حقوق الإنسان». ثم علق البوليس تنبيهاً في واجهة المحل مفاده أنه تم القبض على صاحب المكتبة والزج به في السجن لأنه يبيع الكتب المسيحية للخرائط والميرة للفن وأن ذلك تمذير لكل من يجترؤ. وفي الثالثة عشرة من عمره التحق **هون** ولم يزل للعمل المئتي والشاق كخاسخ في مكتب المحامي نفسه الذي كان والده يعمل فيه. وتربحاً عن نفسه اعتاد الصبي الذهاب إلى المسرح دون علم والديه. ولاحظ الأب شدة اهتمام ابنه بالقراءة فأعطاه نسخة من كتاب «التعاضد للكتاب المقدس». وهو كتاب ألفه الأسقف **واتسون** لتخليد المحامات التي ساقها **توماس بين** في «عصر العقل» الدعوة إلى المذهب الأنثوي. وعن طريق الراد وقف **هون** على وجهة نظر **توماس بين** التي تنكر الدين وتدافع عن المذهب الأنثوي.

بدأ **وليم هون** حياته مزمناً بالمذهب البريتشاري في فترة حداثته. وهو مذهب يرفض كما أسلفنا الإيمان بأن الأقاليم الثلاثة ليست سوى أقدم واحد هو الله الأحد. عندما بلغ **هون** السادسة عشرة انضم إلى جمعية لندن للمراسلات التي سبق الإشارة إليها. وقد شاهدت تلك الفترة من تاريخ إنجلترا (التي أعقبت الثورة الفرنسية) عدداً ضخماً من مدامات الشرطة لأصحاب الفكر الحر والزج بهم في السجون. فطلى سيدل السدال ألفت الشرطة القبض أربع مرات على **سينس** صاحب المكتبة الذي سبق الإشارة إليه وبقامت السلطات بسجونه ثلاث مرات في خلال ثلاث السنوات التي قضاهما في لندن. وفي عام (١٨٠١) ملا **سينس** أمام المحكمة بتهمة اللويص للأفكار الهدامة فوقعت عليه غرامة قدرها خمسون جنيهاً وأُلقت به في الصون لمدة عام كامل. وفي تلك الأونة كان عدد من أبرز مفكرى وكتاب إنجلترا مثل **وليم كوبيت** يقضون فترات عقوبتهم في السجون.

نأثر **وليم هون** تأثراً واضحاً بأفكار روبرت أوين الاشتراكية معروفاً بحبته للخطر والسجون والتي خارج البلاد وتعقير السلطات له بوضعه في المشهورة. ثم انتقل للعمل في مكتب محام جديد يؤمن بالدين في مدينة صغيرة بعيدة عن العاصمة اسمه **جفريل** الذي أسر على ضرورة حضور **وليم** الصلاة في الكنيسة كل يوم أحد. ولكن مراعات القسيس المملة زادت من نفوره من الدين. فقرر في من الثانية عشرة أن يعود إلى لندن للاستفادة من الأدب. وهناك استأجر مسكناً في بيت تعيش فيه أرمله تقيّة ورعة اسمها **مير جونسون** لها ابنة جميلة وجذابة تدعى سارة. وبلغ مقت **هون** للدين المسيحي هذا جعله يرفض مرافقة هذه الفتاة (التي أصبحت زوجته فيما بعد) وأنها إلى الكنيسة. وفي عام (١٨٠٠) تخرج **هون** وهو في العشرين من سارة، وبعدما نبذ عمله ككاتب محام وافتتح دكاناً لبيع الأدوات المكتبية فضلاً عن بيع الكتب وإقرانها. غير أن هذا المشروع التجاري باء بالفشل الذريع لأن المكان الذي أقام فيه دكانه كان نائياً وغير مناسب. الأمر الذي دعاه إلى استئجار محل آخر أكثر قرباً من السمار حيث انتقل إليه هو وزوجه ورضيعهما. ويذكر أن **هون** قدر له أن يجذب أحد عشر طفلاً معظمهم من البنات. ويفضل حبه العميق للكتب استطاع أن يجتذب إلى دكانه عدداً كبيراً من الزبائن الذين أقبلوا على شراء الكتب منه. وبهذا استطاع أن يجمع ثروة كبيرة. ولكنه فشل في الاحتفاظ بثروته التي بددها في مشروعات تهدف إلى إصلاح المجتمع. فقد دفعه رغبته الساعرة في إصلاح المجتمع إلى إنشاء مكتب أسماء مكتب المدرسة في ديسمبر (١٨٠٦). واشترك معه في تأسيس هذا المكتب زميل له في بيع الكتب يدعى **جون بوين**. وكان هدف **هون** من إنشاء هذا المكتب القيام ببعض الأعمال الصيرية مثل التوفير والتأمين وخلق فرص العمل. ورغم أنه كان يعمل سكرتيراً لهذا المكتب دون أن

إنجلترا القرن الماضي

تصميم هذه الحادثة زعموا أنها محارة من جانب الإصلاحيين وأتباعهم لاغتياح ملك البلاد المزمع. ولم يطل هذا الادعاء على هون فسطر في سجله مخبرية لاذعة من هذا الافتراء الذي دلل عليه بقوله إن الزجاج المكسور كان نتيجة إلقاء حجر وليس نتيجة إطلاق رصاصة وإلا لما أمكن ملء الفراغ الناجم عن الكسر بقبضة. فلما كان هناك إطلاق رصاص بالفعل لما كانت هناك أية جدوى في ملء هذا الفراغ بقبضة. وحققت هذه البليدة الساحرة نجاحاً وذبوحاً بين القراء فخبسهم هذا على الاستمرار في الكتابة الساخرة. فنجراً ونشر ثلاث محاكمات لـ «كتاب الصلاة العامة» تحمل العناوين التالية: «التعاليم الدينية الخاصة بالمرحوم جون ويلكس» و«عقيدة الحاصل على راتب دين أداء عمل» و«الطقوس السياسية» وفيها استغل هون القسالب الأدبي للمعروف بالمحاكاة في السخرية من رجال الدولة والسياسة. ولكنه استقى محاكماته الأدبية من الدين المسيحي فبدأ كما لو كان يتكلم عليه وعلى الكتاب المقدس. وإنتهز المدعى العام هذه الفرصة السانحة لاتقاضي هون فقام بنفسه بتقديمه إلى المحاكمة بتهمة التجديف على مدى ثلاثة أيام متتالية. ففي اليوم الأول اتهمته المحكمة بالازدراء بتعاليم كنيسة إنجلترا. وفي اليوم الثاني اتهم بالازدراء بتقويضها وضمائرها. وفي اليوم الثالث اتهم بالازدراء بالذهاب المسيحي. وفي اليوم الأول رأس الجلسة القاضي تشارلس أبوت. أما البولستان الثانية والثالثة فقد كانتا برئاسة اللورد إليسبوروا رئيس القضاء نفسه.

في مارس (١٨١٧) دبر البرلايس لويليم هون مكيده غاية في السذاجة فقد أرسل إليه مسطوطه مشفوه تحمل التوقيف بالاعرف الأولى تعض الشعب على الذرة المسلحة ضد الحكومة. وردد المشفوه للدرار ساعة الصفر راصداً لهم بدقة طريقة صنع المدى والطارى. وورد الراسل هون بمكافأة مالية ضخمة نظير طباعة المنشور وتوزيعه في

(وهو هنرى هنت) المشروعة لدى المصلح المعروف ويليم كويت فقصه بتكديف وثيقة معدلة في لهجتها إلى البرلمان بحيث تخطر من الشطط الذى اتسمت به الوثيقة التى اعزمت الدائر تصليووه تقديمها. وأرادت أن تنتهز هذه الفرصة لتمزيق شمل المتمردين والقبض على زعمائهم فلمعدت أن تشر وثيقة تصليووه السهجة للفرط وأن تجاهل الوثيقة البديلة المعدلة للجهة. ويجدر بالذكر أن الدائر تصليووه نجح في (٧ ديسمبر عام ١٨١٦) في الاستيلاء على سجن لندن المشار إليه. كما تمكن بعض أعرانه من الاستيلاء على بنك إنجلترا باستخدام بعض الأسلحة المسروقة، ولكن نجاح هذا التمرد كان محدوداً للغاية فقد فشل في اجتذاب الناس إليه. صحيح أن بعض أعمال العنف والتهب وقعت، ولكن لهيبها سرعان ما انطفأ. وفي هذا الجو الذى يور بالظلم الاجتماعي استطاع ويليم هون أن يشق طريقه إلى عالم الشهرة والمجد كمعلق سياسى ساخر. فقد أصدر مجموعة من الكتيبات الصغيرة التى تسجل أحداث العنف في تلك الفترة تحت عنوان «سجل دهاسة الإصلاح» الذى اعتبره الراديكالى الثرى فرانسيوس بلاس (١٧٧١ - ١٨٥٤) في مرتبة كتابات ويليم كويت. والجدير بالذكر أن هون في تلك الفترة من حياته كان في محسب المجاة إلى مساندة هذا الرجل الثرى الذى يخفى ثورينه ولا يظن عنها.

وما يدل على مدى التليان الاجتماعي الذى عانت منه إنجلترا آنذاك أن رلى عهدا توجه إلى مجلس العموم لإلقاء كلمة تجر عن عزيمته على التصدى بقوة وحزم للتمرد وأعمال الشغب. وبعد أن انتهت من إلقاء كلمته انصرف من البرلمان في عريشه فتجمهر حوله جمهور غفير من الفقراء الساخطين. وقذف أحدهم نافذة الحرية بحجر فأحدث كسراً في زجاجها. وسارت حاشية الأسير بوضع قبضة في مكان الزجاج المكسور. تمعد أعداء الإصلاح الاجتماعي

يقاضى عن عمله الإدارى فيه أى أجر فقد انتهى هذا المشروع الإنسانى المصروح إلى إفلاس صاحبه لدرجة أنه أصبح عاجزاً عن دفع إيجار مسكنه الأمر الذى اضطره إلى الانتقال إلى بيت حماته ليعيش معها تحت سقف واحد. والغريب أن هذا الفشل لم يفت فى عصده أو يقضى على تفاوله. ولكن صحته أخذت فى التدهور فأصابته الحمى الروماتيزمية فى شتاء عام (١٨٠٨) كما أصاب الشلل يده اليمنى لعدة شهور مما اضطره إلى استخدام يده اليسرى في الكتابة وإدارة أعماله.

رغم التنصر الإنجليزي على نابليون فى موقعة واترلو فإنهم شهدوا نمو عام (١٨١٥ - ١٨١٦) زيادة كبيرة في عدد العاملين عن العمل وقيام العمال فى المصانع بتعطيم الآلات لأنها تسبب البطالة وتؤذى إلى الاستفادة من الأيدى العاملة وتعاضم الضغط بين عدد من أفراد الشعب الإنجليزي واعتقروا الأفكار الثورية المتطرفة وأملوا أنه لا سيول إلى إصلاح المجتمع إلا عن طريق استخدام العنف وهر الرأى نفسه الذى انتهى إليه المتمرد توماس سيمس (المعروف عام ١٨١٤) ولكن الدعوة إلى الفكر الثورى ظلت منحصرة فى نطاق ضيق دون أن تجد استجابة عريضة من جمهور الشعب الذى فضل عدم منه أن يتقدم بالتعاض بالإصلاح إلى رلى العهد. أما أتباع الدائر توماس سيمس أمثال آرثر تصليووه من اختاروا سبيل الثورة والعنف فقد خططوا للاستيلاء على سجن لندن أو برج لندن الشهير والإطاحة بالحكومة التى تبث جواسيسها فى صفوف المتأمرين مما مكثها من إحباط المؤامرة عندها. وأيضاً خطط المتأمرين لعقد اجتماع شعبى كبير يحدث فيه كيار زعماء الإصلاح ولكن هذه الخطة باءت بالفشل كذلك. فبعد رفض معظم زعماء حركة الإصلاح التحدث في الاجتماع الذى اقترح عقده في ١٥ نوفمبر (١٨١٦). ولتس أحد زعماء الإصلاح المتمسكين لعقد الاجتماع

أماكن محددة وعلى أشخاص معينين بحيث يصلهم جميعاً في وقت واحد، وكانت المخطوطة تحمل عنوان «خطاب إلى الشعب»، وكما قلنا كانت حيلة البروليس لترويضه ساذجة ولم تطل على هون، ففشى على نفسه من أن يلقى البروليس القبض عليه وفي حوزته هذا المخطوط الذي يحرض بطريقة سافرة على الثورة المسلحة فخرجه على الفور لمقابلة الوزير المسؤول لتسليمه المخطوط المعبر للفتن، كان الوقت متأخراً واليوم سيئا، ولما عجز عن مقابلة الوزير في مقر عمله بادر بالذهاب إلى مسكن وكيل الوزارة المختص وسلمه المنشور.

وفي ٤ مايو (١٨١٧) خرج هون من منزله للتريض شيئا فشيئا على الأقدام، وأثناء سيره اشترى كتابا قديما ألفه في القرن السابع عشر رجل دين يشتغل بالسياسة اسمه صامويل جونسون، وفي كتابه ماجم الرجل البهايا بضرارة شديدة، ويحمل هذا الكتاب عنوانا غير عادي في طوله هو «محاكمة تشبت أولا أن الشعب الإنجليزي قام بالمثل بعزل الملك جيمس الثاني من العرش بسبب سوء حكمه ثم أتى بالأمير أوربانج بدلا منه. كما ثبت أن هذا الإجراء يتفق مع الدستور الإنجليزي»، وفي ١٦ نوفمبر (١٨١٥) ألقت السلطات القبض على هذا القسيس وعاقبه وبلورقوف أربع مرات في الشهر، ويدفع غرامة كبيرة بجلده ٣١٧ جلد. ولم يرتدج الرجل رغم قسوة هذا العقاب بل أصر على نشر الكتاب الذي اشترى هون نسخة منه في عام (١٦٩٢).

وأثناء عودة هون إلى بيته حاملا الكتاب الذي اشترى عنه له أن يلقب صفحاته فوجئت عيناه على فقرة استأثرت بالهلع اهتمامه. تقول هذه الفقرة: «هل يعقل أن يشن نزال غليان أو قاطع طريق فقير من أجل مبلغ ضئيل من المال بينما لا نشر الكتاب الذي للصوم الكبار الذين يملكون الأسرة بأسرها

حياتها وحريتها وأراضيها وكل ممتلكاتها». وفي تلك اللحظة فوجئ هون بالتضاض اثنين من ضباط البروليس عليه. وقال أحدهما له: «أنت سجين». وتحت يدى إثنين من القاضى بالقبض عليك، وطلب هون منه أن يمهله برهة حتى يتمكن من إيلاخ زوجته بما حدث، ورغم أنه كان لا يبعد أكثر من بضعة خطوات عن مسكنه فقد رفض البروليس أن يستجيب إلى طلبه مبررا رفضه بخير سخي فغاده أن الكفالة المطلوبة للإخراج عنه بافظة. واستمر البروليس في التحدث معه فلم يسمح له بالاتصال بمحاميه لاتخاذ إجراءات دفع الكفالة وفرض عليه محاميا آخر رغم إرادته. وظل هون في الحبس ويرمين محتالين دين أن يتمكن من دفع الكفالة بل دون أن يعرف حقيقة الدهم المرجحة ضده. وزاد من توتره العصبي رسوه حالته الذهنية والنفوسية عدم السماح له بقضاء حاجته لمدة عدة أيام، ثم أقيدت للملأ أمام قاضى محكمة الله في ويستمنستر وفي الطريق عجز هون عن التحكم في نفسه تماما وكاد يفنى عليه. ووجهت إليه ثلاث تهم تدور جميعها حول تجديفه وتطاوله على الدين في ثلاث من كتاباته أولها «التعاليم الدينية الخاصة بالمرحوم جون ويلكنس»، التي وصفها الادعاء بأنها محاكمة ساخرة لتعاليم المسيحية تهدف إلى الحريض والزيادة بكتاب الصلاة العامة وكنيسة إنجلترا التي يقرها القانون. وجه الادعاء الاتهام الثاني إلى ما نشره هون بعنوان «الطقوس السياسية» التي وصفها الادعاء بأنها «تشهير وتجديف من شأنه أن يهين الله لظلي التقدير غضبا شديدا» ويزدري طقوس كنيسة إنجلترا التي يقرها القانون، أما التهمة الثالثة فقد وجهها الادعاء ضد ما سطره هون بعنوان «عقيدة الحاصل على راتب دون أداء عمل»، التي وصفها بأنها «تشهير وتجديف يميل إلى التحريض والزيادة بجزء آخر من النقاش (يعرف بعقيدة القديس إيثا سيوس) كما ورد

في كتاب الصلاة العامة»، وطلب هون المحكمة باعطائه نسخا تفصيلية من الاتهامات الثلاثة التي وجهها الادعاء ضده. ولكن المحكمة رفضت طلبه على أساس أن استنساخ هذه الاتهامات سوف يكلنها ما لاطاقة لها به، ورغم كل ما تعرض له هون من خسف واضطهاد فقد استمر حتى وهو في زنتانته في إصدار سجل دعاة الإصلاح.

عندما قدم الادعاء هون إلى المحاكمة لأول مرة يوم ١٨ ديسمبر (١٨١٧) كان ذلك الرجل محدد الشهرة ولكن شهرته ما لبثت أن طبقت الأفاق بعد انقضاء ثلاثة أيام فقط من بدء محاكمته. وفي الأيام الثلاثة التي مثل فيها هون ثلاث مرات متتالية أمام القضاء للدفاع عن نفسه ضد التهم الموجهة إليه والتي سبق لنا الإشارة إليها، فقد صار بين عشية وضحاها بطلا قوميا يشار إليه بالبنان عندما فشلت الحكومة الإنجليزية في إلصاق تهمة التجديف به فاضطرت إلى تبرئته وإخلاء سبيله.

وبمجرد خروجه من المحكمة مظفرا استقبله ما لا يقل عن عشرين ألف مواطن من سكان لندن بالهليل والتكبير. بل إن المتعاملين معه من دعاة الإصلاح نجحوا في أن يجمعوا له مبلغ ثلاثة آلاف جنيه استرليني تعبيراً عن تقديرهم للور السعيد الذي لعبه في الدفاع عن الدستور وحق المظلومين والمطحورين وحرية الصحافة.

تناولت محاكمة هون محاكاته الثلاث لمقدمات العقيدة المسيحية على نحو ساخر وهائز، مثل «تعاليم الكنيسة» و«صلاة أبانا الذي في السموات» والرصايا العشر. فقد حول هون الرصايا العشر إلى: «لا تعبد إلهة إلا إنسان جوعاً جريمة قتل... ولا تفلن إن لهب ممتلكات الجمهور سرقة»، كما أنه حول صلاة «أبانا الذي في السموات» إلى «أبانا الذي في وزارة الخزانة مهما يكن اسمك فليطال ملائكتك ولكن مشيتك في جميع

إنجلترا القرن الماضي

أنحاء الإمبراطورية... حتى الثالث المقدس لم يطمح في محاكاته الساخرة بهدف التهمك من رجال الدولة والسياسة في إنجلترا في عصره.

دافع هون عن نفسه ضد توجيه الاتهام إلى محاكاته الساخرة بقوله إنه ليس هناك موجب لمحاكمته لأنه توقف تماماً عن بيعها للجمهور في الشهور التسعة الأخيرة أي قبل إرحاله إلى المحكمة بنحو ثلاثة شهور. فضلاً عن أنه نفى عن نفسه تهمة الاستهزاء بالدين قائلاً إن محاكماته تستخدم الشكل الديني للتعبير عن مضامين سياسية. فاذن يعبه في المقام الأول والأخير السخرية من رجال السياسة في بلاده. وفي المحاكمة الأولى جاء في عريضة الاتهام أن كذابه عن التعاليم الدينية يتضمن تعريضاً بكتابات الصلاة العامة الذي أصبح منذ أن تولي الملك تشارلز الثاني العرش جزءاً من كنيسة إنجلترا كما يقر بذلك القانون الإنجليزي. وأجنت هون في مرافعته عن نفسه بأن القانون الإنجليزي لا يمتدح كنيسة إنجلترا العقيدة المسيحية الوحيدة في البلاد. فهذا القانون يسمح بأشكال أخرى للعبادة المسيحية. بل إنه ألقى في عام (١٨١٣) المقولات الخاصة بطائفة اليونيشاريين المنادين بأن الله أقدم واحد وليس ثلاثة أقانيم في إله واحد.

عندما مثل هون أمام المحكمة بدأ كتابها في تلاوة المحاكمة الدينية الساخرة موضوع الاتهام فانرست أمارات الذئبة على وجهه الحاضرين فقد كانت المحاكمة ذكية ولاذعة تستخدم لغة الصلاة مثل «أبانا الذي في السموات» على نحو فكه. وكانت فحة دم هذه المحاكمة في نقد الوزارة وزعماء الحكومة سبياً في حسن استغلال الجمهور لها وتماثلهم معها ومع مؤلفيها. ومما زاد من طعق جمهور الحاضرين على هذا المؤلف أنه كان فقيراً ومسيكياً في مظهره وملبسه ولا يستحق خبرات المحامين ورجال القانون ولم يكتسب القاضي كثيراً بشكواه من الأسلوب الظالم

والمجحف الذي اتبعته السلطات في القبض عليه. ولكنه تدخل لإسكانه عندما تعرض لتشكيل قائمة المحلفين فيه، وعندما قال له القاضي إن تشكيل هيئة المحلفين ليس من الأمور التي تعلية، لأجاب المتهم بأن براءته أو ذنبه يحدد على رأى المحلفين فيه ورق هذا الرد لأحد المحلفين فحضر عن تأييده له. وهكذا بدأ هون دفاعه بأن نجح في اجتذاب بعض المحلفين إلى صفه وأيضاً اتبع هون في الدفاع عن نفسه أسلراً آخر، فقد أحضر معه إلى قاعة المحكمة عدداً كبيراً من الكتب القديمة والجديدة للاشهاد بأن محاكمة الكاتب المقدس وكتاب الصلاة العام على نحو فكه وساخر لا تلحق التجديف. فضلاً عن أنها تقليد إنجليزي راسخ وقديم لجأ إليه رجال الدين والسياسة لنقد ما يرونه من أوضاع خاطئة وذلك هون على ذلك بمحاكمة لغة مرزا مير دارد التي استحدثها المصلح البروتستانتي المعروف مارتن لوتر كما ذك بمحاكمة «أبانا الذي في السموات» ألقاها من فوق المنبر عام (١٦١٥) رئيس تمسامة كاتدريري للمسخرية في بابا روما، وفيها يقول: «أبانا الذي في روما ملعون هو اسمك... إلخ، فانفجرت أسارير المحلفين عند سماعهم هذا الهزل الساخر اللطيف. وأضاف هون أن أحد وزراء الدولة واسمه جورج كاتنيج وأيضاً الشاعر الديني المعروف جون ميلتون قاما بمحاكمة الكتاب المقدس دون أن يولموا أحد على ذلك. وأكد المتهم أنه يؤمن بالعقيدة المسيحية وأنه لا يسعى إلى الزلزاله بها وللتحقير من شأنها. ولما لاحظ ممثل الادعاء أن الجمهور والمحلفين يظهرين تمايلًا مع هون قاطعه لسمعه من تلاوة محاكمة أخرى مماثلة فيما يلي نصها: «أبانا المتزوج من أماء الذي في باريس ملعون اسمك. ملكك ثائبة وبمعية عدا. أفكن مشيوك في غير السماء وفي غير الأرض» وعندما استجبت المدعى العام على هذه المحاكمة الدينية الساخرة برهن له أنها محاكمة تفرتها جريدة حكومية رسمية عام

(١٨٠٧) وحين نبهه القاضي أن الخطأ لا يبرره ارتكاب خطأ مماثل رد هون بقوله إنه لم يفعل غير ما فعله بعض رجال الدين والدولة الذين سطروا المحاكمة. وكما أسلفنا أنكر هون أنه يرمي من وراء محاكماته الدينية الساخرة إلى الزلزال بالدين وإنه لو كان ذلك مقصده لما امتنع عن نشر وتوزيع محاكماته رغم شدة الطلب عليها والمكاسب المادية الأكيدة التي سوف تعود عليه. وفي المحاكمة الأولى ظل هون يدافع عن نفسه أكثر من خمس ساعات وفي الثانية أكثر من ست ساعات وفي الثالثة أكثر من ثماني ساعات. وفي نهاية المرافعة في المحاكمة الأولى انسحب المحلفون من قاعة المحكمة لمدة خمس عشرة دقيقة للتداول والتشاور ثم عادوا بعدها ليصدروا حكماً بالإجماع بأنه غير مذنب. وكانت هذه الجولة الأولى التي انتصر فيها هون على أعدائه وبشأنه.

غور أن هذا لم يفت في عهد المحاكمة التي لم ترحم إرهاب المذهب فأعلنت بضرورة مشرلة في الساعة الخامسة والنصف من صبيحة اليوم التالي لمحاكمته على محاكماته الثانية التي تغفر من الطغوس الكنسية. وكان يوماً مشهوداً فقد تجمعت حشود الناس خارج المحكمة وسدت كل الطرق المؤدية إلى مدخلها. ولم تسمح المحكمة إلا بدخول عدد محدود للغاية منهم. وفي المحاكمة الثانية غير الإدعاء أسلوبه في الهجوم على هون فوجه إليه تهمة الكذب والشهوية بولي العهد ومجلس العموم ومجلس اللوردات بدلا من اتهامه بالتجديف كما حدث في المحاكمة الأولى. وعده تلاوة أجزاء من هذه المحاكمة على سامع الحاضرين استقبلها بالإعجاب والتهليل لدرجة أشمرت به بالخرج فالتفت إلى القاضي ليعتذر له زاعماً أن تهليل الجماهير له ليس تعبيراً عن إعجابهم به بل عن تقديهم عليه. وأكد هون من جديد أن كتابته المحاكمة تقليد راسخ في بريطانيا. وفي نهاية المرافعة انسحب المحلفون لساعة وثلاثة أرباع الساعة ثم عادوا ليظفروا ببراءته من

تيارات الإصلاح في

من ملوك إنجلترا الأموات. ثم وجه إليه الادعاء اتهاماً آخر مفاده أنه يشهر بالوزراء البريطانيين ويصفهم بالأنانية وخدمة مصالحهم الخاصة وعدم الاكتراث بمصالح الشعب.

وقد تعلم هون من دفاع المصالح الإصلاحية بيرسون عن موكله ولور أن الهجوم خير وسيلة للدفاع فقد اكتشف بيرسون أن قائمة المحلفين التي أعدها المحكمة للحكم على ولور غير دقيقة. كما اتضح له أن قائمة المحلفين من طبقة التجار في لندن تضم ٢٨٥ محلفاً ثبت من التفحص والتحقيق أن ٢٢٦ منهم غير مؤهلين للعمل كمحلفين لجملة أسباب منها فساد البعض وموت البعض الآخر فلحق في سلامة هذه القائمة الأمر الذي اضطر المحكمة إلى الإفراج بكفالة عن موكله ولور ربح هون أيضاً. ولكن السلطات ما لبثت أن قدمته للمحاكمات الثلاث على نحو مافضلا.

ويرجع الفصل إلى هون في ترسيخ أقدام الحرية الدستورية وحرية الصحافة وأيضاً حرية محاكمة الذين يهدف السفيرة أضف إلى ذلك أن محاكمات هون الثلاث كشفت النقاب عن قذارة العمل السياسي في إنجلترا كما أساطت اللامع عن فساد الحكم ونهبت الأذهان إلى أن السياسة يسخرون الذين لخصمة أغراضهم الدينية فهم لا يترصرون عن إلصاق تهمة التجديف بدارائهم بغية تصفيتهم والتخلص منهم.

ويعد محاكماته الثلاث توقف ولوم هون تماماً عن المحاكمة الدينية وانصرف إلى المحاكمة السياسية فأثف محاكاة بطوان والبيوت السياسية الذي بناه جائه أصاب شديدة هائلة وبلغ تزويجها مائة ألف نسخة في أربعة أعوام. ورغم تدهور صحته في أيامه الأخيرة فقد انتهى من تأليف كتاب بعنوان «العهد الجديد المشكوك في سلامته» التي استقبلها استقبالاً سيئاً للمؤمنين وغير المؤمنين على حد سواء. كما انتهى من إعداد

الرجل بلا شهيد أو مقدمات بطلاً قومياً. ولو أنه أراد أن يستغل هذا المجد الشخصي استفلا ماديًا أو سياسيًا لما وجد أية صعوبة غير أنه كان رجلاً من طراز فريد ويؤثر الدفء العائلي على الحرية والجهاد. وأراد ربيبه تقديم فرانسيوس بلاس أن يمد إليه يد المنون لتعريضه عن الخسائر التي تكبدتها من جراء محاكمته ف دعا إلى عقد اجتماع في حانة لندن في ٢٩ ديسمبر (١٨١٧) تحدث فيه عدد من زعماء الإصلاح. مشيدين بالروح الجيد الذي لجه هون في الدفاع عن قضية الإصلاح ثم قرروا فتح باب الاكتتاب العام لمساعدته في مطلته. وساهم في هذا الإكتتاب الناقد والأديب الرومانسي لي هنت معتدلاً عن سائلة المبلغ الذي تبرع به لتعنيق ذات اليد. ولغريب أن عدداً من رجال الدين وقفا بجانبه لأنهم أحسوا بصنعة وخالصه وتعامل المحكمة ضده فلزأ زعماء المحلفين لما تردد الادعاء والقاضي في الفقه به.

وفي القسرة التي أودع هون سجون محكمة الملك بوسطنستر التقى هون بطبيعي يصغره بخمس أو ستة أعوام وينحدر من منطقة بوركشير اسمه توماس جولياثان ولور. غادر ولور بوركشير واستقر في لندن حيث لفت الأنظار إليه بدعوته إلى الإصلاح. وفي لندن أصدر ولور مجلة إصلاحية اسمها «القرن الأسود» التي سبق الإشارة إليها في ٢٩ يناير (١٨١٧) بشمول من بعض المتحمسين لقضية الإصلاح. وساهم ولور بنفسه في نشرها وظهر المحدثان الأول والثاني من السجلة دون أية مشاكل ولكن بصدر العدد الثالث بكت المشكلات تجاهه بعد أن صرح في كتاباته بأن حق الملحم في الالتماس لم يكن أبداً منحة من الحاكم للحكم فريد انتزع الشعب البريطاني للترزا. عن طريق استخدام العنف. من برائن الملك جون والملك تشارلس الأول والملك جيمس الثاني. ولهذا ألقت السلطات القبض عليه واتهمته بالتلف والتشهير ضد هؤلاء الثلاثة

التهمة الثانية فدرت المحكمة بتصفق حاد بصم الأذن. وتدفق الناس خارج المحكمة وهم في شدة الإبتهاج بقرار المحلفين. ولم يكن فوزه على أعدائه بالأمر السهل هذه المرة فقد بدا عليه الإعياء والارهاق وامتحين بسبب الإنهاك الذي لحق به من جراء الدفاع عن نفسه لساعات متصلة خلال يومين متتالين.

وساء المحكمة بطبيعة الحال أن يحصل المتهم على الحكم بالبراءة مرتين متعاقبتين فلم تتركه بهذا بفوزه: فقد ألبهته قبل النصرافه أنه يتعين عليه المثل أمام المحكمة مرة ثالثة لمحاكمته على محاكماته «عقيدة الحاصل على راتب دون أداء أي عمل». واتهمه الادعاء هذه المرة بالتشهير بقديس القديس إثناسيوس كما نقره كنيسة إنجلترا ورغم حساسية للتهمة فقد استمع الحاضرون بخلارة هذه المحاكمة في المحكمة ويغمرهم شعور بالمرح والانتشراح. وفي معرض دفاعه عن نفسه ذكر هون إنه لم يفعل أكثر من محاكاة كتاب الصلاة العامة في حين أن أحد المسؤولين في وزارة اللورد ليفرول. وهو جورج كاتنج. قام بنفسه بمحاكاة الكتاب المقدس ورسم صورة كاريكاتورية ساخرة للسياسي الإنجليزي المعروف ولوم بت تحت عنوان «وشاح ليشع».

ولم تأل المحكمة جهداً لسمعة تمت وطأة الإنهاك والإعياء فقد بلغ عدد السماعات التي ترافع فيها عن نفسه ما يزيد على الواحدة والعشرين ساعة خلال الأيام الثلاثة المتعاقبة. ورغم أن الادعاء وصف محاكمة «عقيدة الحاصل على راتب دون أداء عمل» بأنه يسرق عملياته الآخرين في بذاته وانتهاكه لأعراف الدين والأخلاق فإن المحلفين لم يستغرقوا أكثر من عشرين دقيقة في محاكمته الثالثة للوصل إلى إجماع بأن مؤلفه غير مذنب. وهكذا خرج هون منتصراً وظافراً من معاركه الثلاث التي خاضها من أجل الإصلاح ضد الرجعية والظلام. وأصبح

إنجلترا القرن الماضي

وتقدم سويندلز بشكوى ضد الذين اعتدوا على حرمة بيته وأصابوا زوجته المسكينة بالبلع ولكن المدعين استطاعوا الانتقام منه بإثارة البوليس ضده فأصدرت الشرطة أمراً بالقبض عليه بتهمة إثارة الفلأقل وأيضاً بتهمة نشر محاكاته هون الساخرتين «الطقوس السياسية» و«العقيدة السياسية» اللتين وصفهما بالادعاء بأنهما يتضمنان قذفاً بجلالة الملك وحكومته. وكتب هون احتجاجاً على معاملة سويندلز وزوجته على هذا النحو الظالم الأمر الذي كان سبباً في وفاتها ووفاته رضيحها وكانت قضية سويندلز آخر قضية قضى لهون أن يتصدى للدفاع عنها في سجل دعاء الإصلاح، بعد أن سحب رهبته الثرى تمويل نشر هذا السجل مما اضطر هون إلى التوقف عن إصداره. وفي تلك الأثناء قام وولر ريتشارد كارنول بنشر مجلتيين مثافستين هما «القرن الأسود» و«الجمهوري» على التوالي واستطاعت هاتان المجلستان أن تتلا محلل «سجل دعاء الإصلاح» الذي توقف هون عن إصداره.

٥ - ريتشارد كارنول (١٧٩٠ - ١٨٤٣)

إذا كان الفصل في ترسيخ أقدام حرية الصحافة يرجع قيراطاً إلى هون فإن الفصل الأكبر فيه يرجع أربعة وعشرين قيراطاً إلى ريتشارد كارنول الذي بلغت سلات جسده عشر سلات ست منها بتهمة الجديف بسبب نشر كتاب توماس بين «عصر العقل» ويصدر ريتشارد كسارنول وداهلوي شهرين من أبرز الإصلاحيين الذين تأثروا بتوماس بين وساروا على دربه.

ولد كارنول عام ١٧٩٠ في منطقة ديون بإنجلترا من أب سكير يعمل رانفاً لأخنية وموظفاً في الضرائب ومدرساً وصيدياً. ومات الوالد قبل أن يبلغ طفله الرابعة من عمره وتأثر بسكر والده لدرجة أنه استمسخ الصغير وعاقها طيلة حياته. وبعد وفاة والده تولت أمه تربيته وتربية أخته الكبرى.

ورغبة منه في إظهار جبن زميله أقدم كارنول على عمل نرق طائش وتعمد أن يستغفر السلطة ويتحرف بها فقد جاء في إعلانه عن بيع أحد كتبه مايلي: «(الكتاب) يباع في المكتب الجمهوري للكان بالعمار رقم ١٨٨ في فليت ستريت كما يقوم ببيعه كل الذين لا يخشون إغضاب وزارة حكومة جلالة الملك وجواسيسها ومخبريها أو يخشى إغضاب الصلوسين والثناهيين في شتى لصال والحد. وهو من مطبوعات (١٨١٧). ومثله بمان...»

وطبيعة الحال لم تسكت السلطة على استفزاز ريتشارد كارنول لها فبادرت بالقبض عليه وجسبه دون محاكمة.

والجدير بالذكر أن هون الذي نذر حياته لمحاربة للظلمين شعر بحطف شديد نحو أحد صحافي الحكومة وهو بالبع كتب في لندن اسمه روبرت سويندلز الذي ألقحت به أضرار جسيمة من جراء قيامه ببيع كتب هون التي تهاكي الدين على لصواخير. فصلا عن تمرضه لاعداء بعض الأفراد عليه. ففي منتصف ليلة ١٠ مارس (١٨١٧) كان سويندلز تالماً مع زوجته العامل وطفله البالغ من العمر عشرة شهور عندما سمع طرقاً عنيفاً كاد الباب ينخلع تحت شدة، ففتح النافذة ليصل عن الطارق، فأجابه سوت بعض الأفراد الذين زعموا أنهم رجال البوليس وحتى يتخلص من شدة الطرق أشارت الزوجة على زوجها سويندلز أن يفتح لهم الباب ويسمح لهم بالدخول فإذا بجماعة من السكارى المسلحين بالعمى يقتحمون داره ويعلنون ويقتضون في أرجائه دون أن يكون معهم إذن من النيابة بذلك. وبعد هؤلاء الأوغاد سويندلز وزوجته بالويل واللبور وعظام الأمور ثم انصرفوا وهم يحملون لافاف من الأوراق والكتابات وسط فزع الزوجة ورعبها الأمر الذي أصابها بصدمة عيفة أدت بحياتها بعد وقت قصير.

كتاب آخر بعنوان «وصف الأسرار القديمة وخاصة مسرحيات المعجزات الإنجيلية» والجدير بالذكر أنه أنشأ دار نشر في الفترة الأخيرة من حياته وأن حدة ثوريته خفت على مر الزمان فقد تخلى عن حماسه للثورة الفرنسية وعاد إلى شيء من محافظته الباكرة التي غرسها فيه والده. ومن ثم ذهب إلى أن الإصلاح الذي أدخلته إنجلترا على نظامها عام (١٨٣٢) كاف وفي بالفرص المطلوب.

وفي عام (١٨١٥) أصابت هون جلطة في الدماغ وبدأ عام (١٨٢١) يعاني الهلوسة فترأى له يوماً ما أنه يرى نفسه يسير في جانب من فليت ستريت في حين أن نصفه الأعلى يسير على الجانب الآخر من هذا الشارع. وازدادت حالته سوءاً عندما أحجم عن دخول بيته لأنه ترأى له أن حائطاً من الدوران يحيط به. ولولا أن ابنته أخذت يده وساعدته على دخول البيت لتجزع عن ذلك. وفي سن الثمانية والخمسين شعر بالمرض والضيخوخة يلهثان في جسده. وتكب بؤفاة اثنين من أبنائه في عرض البحر وتهشم رأس ابنه الثالث في حادث طريق بلندن. ولتغريب أن هون الذي بدأ حياته بأنجيليا ينكر الأديان المنزلة آمن في آخر أيامه بإله الكنيسة الكاثوليكية الذي اعتبره (إله) يبارك الإصلاح. ويرجع الفصل في ذلك التغيير إلى الأثر الذي تركه فيه قسيس يدعى ت. نئي وقيول وفاته في ساعة وعصر أصابه الظلم. وظل يعيش على معاش غاية في الضائقة قدره جنيه واحد في الأسبوع وذلك في الفترة من (١٨٣٨ حتى وفاته عام ١٨٤٢).

وكان هناك حينذاك داعية بارز آخر من دعاء الإصلاح يدعى ريتشارد كارنول سرف تتناوله في الصفحات التالية. فقد استاء كارنول من مشاهدة هون يتروخى الحذر بسبب حرصه على مستقبل عائلته الكثيرة العدد وحياله الكثيرين البالغ عددهم ثمانية أطفال فانتهم بالهوين والتفاصيل والتفان.

تيارات الإلحاد في

على وولر أن يحل محل ستيجويل المتبوض عليه ولكن وولر رفض هذا العرض لأنه رأى في نفسه القدرة على أن يتولى طباعة مجلته بنفسه.

وأراد شيسرون أن يتجنب المشاكل الناجمة عن النشر قصري عن كارليل حتى أطمأن إلى إخلاصه وعرض عليه أن يتولى إدارة مطبعته وإصدار مجلته «المسجل السياسي الأسبوعي» نظراً أن يدفع كارليل لشيسرون مبلغ ثمانية جنيهات شهرياً. وهكذا أصبح كارليل بين ضحية وضحاها ناشراً من حق أنه يصدر المجلة لحسابه وبالطريقة التي يراها. وأتاح هذا لشيسرون فرصة للتفرغ للكتابة تاركاً لكارليل مسئولية إصدار المجلة وما تطوى عليه هذه المسئولية من مخاطر. ومن ناحيته قام كارليل بتشجيع شيسرون على الاستمرار في الكتابة الثورية والمهذبة وأعاد إياه بشراً دون أن يكشف لأحد عن اسم كتابها. ولما تذكر أن ولهم هون أثر أن يسحب محاكماته من النشر حتى يجنب تشكيل الحكومة به. ولكن هذا لم يمنع بعض الناشرين من طبعها وتوزيعها في السوق السوداء بأسعار باهظة. فقد قرر كارليل المغامرة بإعادة نشرها وتوزيعها بأسعار زهيدة. وعبثاً حاول هون أن يخليه عن عزمه راجعاً إياه ألا يفعل هذا حتى لا يتسربط أكثر وأكثر مع الدوائر الحكومية، وخاصة لأنه بدأ أن الحكومة على استعداد لإسقاط الاتهامات ضد هون. ولم يراع كارليل الذي كان متفجعاً ولا يمول، كثرة عيال هون وثقل مسئولياته الأسرية فاعبده رعيدياً ورماء بالجن على نحو ما أسلفنا. ولكن كارليل في هذا الشأن أن هون كثيراً ما هدده وتوعده بمحاكماته وببيعه بيال بوعيد به ظل يطبع محاكماته وبيعه ويربح كثيراً منها. والواقع أن كارليل اشغل محنة هون وغيره من الكتاب المحظورين فقد نص القوانين الإنجليزية آنذاك على حرمان أي مؤلف تتضمن كتاباته تهديداً أو قذفاً من حقوق التأليف. وإنهزم كارليل هذه

انصرف بعدها إلى قراءة كل ما يقع تحت يديه في كتابات سياسية. وكان زمناً يمور بالثورة والمرد وتشييع فيه أفكار الثورة الفرنسية.

وأراد كارليل أن يجرب قدرته على الكتابة في الصحف والمجلات ولكن تعليمه المحدود حال دون ذلك. ولهذا فبقيت كتاباته المنيعة بالرفض فلم يرد هذا الرفض إلى ضائلة علمه بل إلى جبن رؤساء التحرير. وعندما أصدر المصلح وولر مجلة «القرم الأسود» رأى فيها كارليل أمه ومظه الأعلى وغاية ما يصبو إليه. وبلغ إعجابه بها حدًا جده يتبدلوا مع زملاكه من العمال ودعاة الإصلاح بل إنه اقتضى يوم ٩ مارس ١٨١٧ جنباً استرالياً اشترى به مائة نسخة من هذه المجلة وجاب أنحاء لندن ليعرضها للبيع في الشوارع. وتبجح في سبيل هذا أفق الصمباب دون أن يدرك عليه ذلك أدنى ربح يذكر. فقد اضطر أحياناً إلى السير خمسة وثلاثين ميلاً في يوم واحد ليربح ١٨ بنساً.

وبعد فترة وجيزة قام ولیم ت. شيسرون (صاحب مجلة «المسجل السياسي الأسبوعي» والذي تأثر منذ يفاصحة براديكالية توماس بين) بإصدار مجلة انتقادية ساخرة تدعى «الجمهوري» على غرار مجلة «القرم الأسود» وراقت لكارليل الهجة العنيفة التي تميزت بها مجلته «القرم الأسود» و«الجمهوري» فسمى ما وسعه السعي لتوزيعهما وترويجهما. غير أنه لم يكثر بتوزيع مجلة «المسجل الإصلاحي» الذي كان ولیم كوييت يصدرها بلغة يظف عليها الاستعداد وهذه النبرة. وبعد أن أصدرت الحكومة مجموعة من القوانين المكنة للحريات وإيقاف العمل بمقتضى قانون الهابيبوس كورپوس - وهو اصطلاح لاتيني معناه وجود جسم الجريمة قبل توجيه الاتهام لأي إنسان - تم القبض على المطبوع ستيجويل الذي قام بطباعة مجلة وولر «القرم الأسود» وعرض كارليل

لتلقى الطل ريتشارد تعليمه الأولى في مدرسة شيبيرتون الحانية حتى الثانية عشرة من عمره. وبسبب إقامه الضئيل باللغة اللاتينية أحقّه أحد الصيادلة في مدينة إكستر كسبي يساعده في صيدليته. ولكنه لم يستمر في هذا العمل غير فترة قصيرة للغاية.

ثم اشغل كسبي في ورشة بمدينة إكستر لصناعة الصفيح. ولا يذكر كارليل فترة تدريبه لدى ورشة الصفيح بالخير. فهو يقول عنها إن صاحب الورشة لم يهتم أي شيء أسفد منه لنفسه. وكل ما كان يهيم في أمره أن يندرج على أكبر قدر من العمل مقابل أقل قدر من الطعام. وفي أيامه اللاحقة أكد كارليل بشاعة السنوات السبع التي قضاه في ورشة صنع الصفيح لدرجة أنه فضل عليها فترة الحبس التي أمضاها في سجن دور ستير.

شب ريتشارد كارليل في أعقاب الثورة الفرنسية التي استقى معرفته بها من جماعة من التالبيين المتحمسين لهذه الثورة من مجلدتي الكتب. وكان الصبي آنذاك أصغر من أن يفهم المذهب التالبي ويدرك الفرق بينه وبين الدين المسيحي الذي ترعرع في ظله. أما توماس بين الذي صار فيما بعد مثله الأعلى فإنه في صباه لم يعرف عنه سوى اسمه وسوى انشراكه في حرق صورته في إحدى المناسبات.

وفي عام ١٨١١ رحل إلى لندن حيث عمل مرة أخرى في صناعة الصفيح غير أن كساد هذه الصناعة آنذاك اضطره للعودة إلى إكستر. ثم انتقل كارليل للعمل في عدة موانئ إنجليزية - باليموث وورثيموث وجوسبورث. وفي جوسبورث التقى بأمرأة حسنة تدعى جون تكبره بسبع سنوات فتزوج بها عام ١٨١٣ بعد شهرين فقط من أول مقابلة معهما. ثم عاد مع زوجته إلى لندن ليستمر في عمله القديم في ورشة صناعة الصفيح التي أتقنها بشكل ملحوظ وترجع بداية اهتمامه بالسياسة إلى عام ١٨١٦

إنجلترا القرن الماضي

١١ فبراير ١٨١٩ نجحت جمعية **النهي عن** **المتنكر** في إصدار أمر من القضاء بالقبض عليه ومحاكمته. وزجت السلطات به في سجن نيوجيت وشهد **ثيوفيل** ابنه من زوجته الثانية أن أباه كان يرتاح في غيابه السجن أكثر مما يرتاح في بيته. وأدى القبض عليه إلى زيادة مبيعاته من الكتب. وبمجرد الإفراج عنه بكفالة قام بطبع خطاب وجهه إلى جمعية **«النهي عن المتنكر»** متهمًا فيه أعضاءه بأنهم لم يقرروا كتب **توماس بين** في الدين لأنهم لو فعلوا ذلك لأدركوا أنها كتب لا تشربها شائبة وتخلو تمامًا من أية دعوة للزنية. وأضاف **كارليل** إنه يمتنع لو كانت جمعية **«النهي عن المتنكر»** تضم كسبيًا قادرًا على تقديم محاجات **توماس بين** اللاهوتية والرد عليها حتى يمكنه أن ينشر هذا الرد في الناس.

وفي ١٢ يولية ١٨١٩ وقعت أحداث امتدت لها الحكومة البريطانية وكانت سببًا في جزعها لأنها اعتبرتها مقدمة لثورة عاتية سوف تجتاحها. فقد كان نظام إنجلترا الدينامي آنذاك لا يسمح بحسبيل بعض المناطق الصناعية السهية مثل برمنجهام وليندر ومانشستر في مجلس العموم. فارتفعت أصوات مطالبة بإصلاح هذا الخل الذي يشوب نظام الانتخاب، وذهب اليأس في قلوب الناخبين لعدم اكتمال رلى العهد والحكومة بمطالبهم فقرر حشرات الأثوف منهم الاجتماع في اليوم التالي في برمنجهام. وحضر هذا الاجتماع عدد من زعماء الإصلاح أمثال السير تشارلس ويسلى. واختار أهالي برمنجهام من لقاء أنفسهم رجلًا يمثلهم في مجلس العموم. ورغم أن هذا الاختيار تم في هدوء تام فإنه بث الفزع في قلوب المستولين لأن الأهالي استحدثوا فكرة انتخابية في برمنجهام لا وجود لها في الواقع. وسارعت الحكومة بالقبض على زعماء هذه الحركة الإصلاحية وعلى رأسهم السير تشارلس ويسلى الأمر الذي دفع أهالي ليندر ومانشستر إلى التوثيق في الانتداء

استرليني فقد كانت جميع مطبوعات **كارليل** تسروح بين يميني وشمالين على أنفسهم تقدير. وانصرف المرسل كي يحضر المبلغ الكافي لشراء ثلاث نسخ. وأدرك **كارليل** بغيريته أن هذا للمشترى موفد من قبل الحكومة فقال له متحدًا وساخراً إن بإمكانه شراء نصف هذا العدد إذا أراد. وطلب منه أن ينقل تصيحاته إلى الوزراء التي أرسلته وأن تجعل الحكومة إصدار أمر القبض عليه حتى تنتهي فترة أعياد الميلاد. لقد كان الأمل يحدر **بكارليل** إلى أن يصدر محامي وزارة الخزانة بالقبض عليه قبل حلول أعياد الميلاد فيزيد ذلك من مبيعات كتاب **«عصر العقل»** المحظون. ولكن أمه غاب عندما امتنع هذا الصالح عن اتخاذ أية إجراءات قانونية ضده. وهكذا ظل كتاب **«عصر العقل»** محدود الذوبع والانتشار حتى تدخلت جمعية أسسها محرر الميود **وليم وابرغورس** عام ١٨٠٢ باسم **«النهي عن المتنكر»** لمنع الكتاب من التداول بسبب ما تضمنه من تجديف.

وكانت تلك اللحظة التي يتعلمها لإحداث فرقة إعلانية وإعلامية هائلة فانتزع الفرصة لإبلاغ جميع الصحف اللندنية بما حدث من جانب جمعية **«النهي عن المتنكر»** وبعد مضي وقت قصير امتلأت أعمدة هذه الصحف بأبناء تدخل هذه الجمعية لحظر كتاب **«عصر العقل»** وتقديم نافر **كارليل** إلى المحاكمة بتهمة إشاعة الكفر. وطبوعة الحال أثر ذلك أثرًا كبيرًا في أرقام التوزيع فنقدت جميع نسخ الطبعة الأولى البالغ عددها ألف نسخة، ثم تالتها طبعة ثانية من ثلاثة آلاف نسخة. والجدير بالذكر أن جمعية **«النهي عن المتنكر»** كانت توفر الحرج على الحكومة بأن تغفل ما تتحرج الحكومة من فعله. وتضرت الأجهزة الحكومية بناء على تحرك هذه الجمعية واتخذت الإجراءات القانونية ضد **كارليل** الذي جنى ثروة لا بأس بها من تجارة الكتب الممنوعة مكنه من الانتقال إلى مكتبة أرحب وأوسع. وفي

الفرصة فسطا على مؤلفاتهم علمًا منه بأنه إن يكون لهم الحق في مطالبة بمحيط أو حقوق التأليف. وإلى جانب محاكاة هون نشر **كارليل** «كوين ماب» الشاعر شلى و«كابل» و«دونجوان» و«رؤية الحكم» للشاعر **بيرسون** دون إذن منهما. ولكنه لم يجن أرباحًا تذكر لافتقارها إلى الشعبية. وسبب بوجه محاكاة هون عاقبت الحكومة **كارليل** بالسجن لمدة عامين فاضطرت زوجته خلالها إلى الاستمرار في تصدى الحكومة ببيع النسخ المتبقية. ولم يطلق سراح **كارليل** إلا بعد دفع غرامة كبيرة وبراءة هون من التهم المتتالية الموجهة ضده. وفي فترة بقائه في السجن حاول **كارليل** أن يقد هون ويؤلف بعض المحاكمات على طريقتة فنشر عام ١٨١٧ محاكاة بعنوان «نظام إدارة الأرغفة والأسماء» اتسمت بالغر والسطع والاندفاع الأمر الذي نفر كثيرًا من الناس منه. أضف إلى ذلك أن **كارليل** لم يكن يتمتع بأية موهبة أدبية كالتي يتمتع بها هون. ثم أقدم **كارليل** على نشر عمل شعبي رائج هو «حقوق الإنسان» **لتوماس بين**. وعندئذ لم تستطع الحكومة الصكرت عليه وتضرت ضده.

وفي نوفمبر عام ١٨١٨ سرت شائعة مفادها أن **كارليل** على وشك إصدار طبعة ثانية من «عصر العقل» **لتوماس بين**. فهددت الحكومة بالويل والثبور أي ناشر يجسر على نشره فلم يحصل **كارليل** بهذا التهديد بل رجب به وتصداه وأقدم على نشر هذا الكتاب المحظون وهو يحدق شرقًا إلى أن يصبح شهيد الفكر الحر ونزيل السجن. وقبل قيامه بنشر «عصر العقل»، في ١٩ ديسمبر عام ١٨١٨ تمسك **كارليل** أن يملأ شوارع لندن بالإعلانات التي تخبر القراء بأسماء المكتبات التي تتولى بيعه. وفي اليوم التالي أرسل محامي وزارة الخزانة مرسلاً من طرفه لشراء بعض النسخ من كتاب «عصر العقل». ولم يتوقع المرسل أن يصل منه النسخة الواحدة منه إلى نصف جنيه

راق له وأتاح له فرصة كتابة الخطابات واستقبال الصيوف والأهم من ذلك تحرير مجلة «الجمهوري».

كان لحسن كارليل آثاره الرخيمة على حياة زوجته **جين**، فعندما لم يدفع زوجها الضرائب المفروضة عليه قام البوليس بالاعتداء على محتويات دار النشر التي يملكها وما فيها من أوراق ومذكرات ثم قام باحتلالها لمدة شهر، وحين أحست الزوجة بخدر الخطر منها سارعت بإخفاء الكتب المنوعة في مكان آخر. ويبدو أنها حققت ثروة من كتاب «عصر العقل» الذي باعت منه أكثر من ثلاثة آلاف نسخة. وفي حين انشغل بال الزوجة بمستقبل أولادها أظهر زوجها انشغالا بالدفاع عن مبادئه دون أن يعبأ بما قد يصيب أولاده من فاقة وعوز. والجدير بالذكر أن المحكمة أدانت **جين** لأنها نشرت في ١٦ يونيو ١٨٢٠ مقالا بقلم زوجها يدافع عن حق الأفراد في اغتيال الطغاة إذا أمثلت ضمايرهم عليهم ذلك. مسجوع أن كارليل أدان التآمر بهدف القتل والاحتلال ولكنه لم ير أدنى عساضة في أن يفعل الأشخاص ذلك بوزع من ضمائرهم.

لقد كانت السلطات على علم بأن كارليل يقوم بنهريب مخططاته إلى خارج السجون لترى طريقها إلى النشر. غير أنها رقت مكتوفة الأيدي حياله. ولكنها لم تنف مكتوفة الأيدي أمام زوجته وأعواله الذين تطوعوا لترويج أفكاره وعلى رأسهم مطرعو اسمه **توماس دافيدسون** آثار حق القاضى عليه سلاطته وطول لسانه فعاقيه بفرض عدد من الضرائب عليه. ورغم أن المحكمة أدانت **جين** فقد وجد محاميه خطأ في الإجراءات مكنه من الحصول على إفراج عنها.

ويجدر بنا أن نذكر أن جمعية «النهى عن العنف» ظلت حتى عام ١٨٢٠ الجمعية الأهلية الوحيدة التي يحق لها معاضاة السارقين على الدين. وبحلول نهاية هذا العام استطاع محام اسمه **ميرى** تشكيل جمعية لها

غير أن هذه النعمة المتطرفة نفرت منه كثيراً من دعاة الإصلاح على رأسهم **كوييت** الذي رماء بالشطط كما أن دعوته الصريحة إلى الإلحاد أثارت عليه سخط كبير من الناس ومن بينهم هيئة المحلفين التي مثل أمامها. حتى المتعاطفين معه أمثال **فرانسيس بلان** اعتبروه متعصباً. وأخذ عليه كثير من أنصار الإصلاح إقدامه على إعادة نشر مؤلفات قديمة لا شيء إلا لأن القضاء أدانها مثل الأعمال اللاهوتية **لتوماس بين** و«مبادئ الطبيعة» للكاتب الأمريكي **الضريح النهر** بالمر الذي ينكر الدين ويؤمن بالمذهب التائيهي. ويصيب نفور الناس من شططه وغرولاه وجد **كارليل** نفسه في أكتوبر ١٨١٩ بدون حلفاء أتوساه عدد تسديده للمحاكمة بتهمة إعادة نشر «عصر العقل» الذي يتضمن تحديفاً وخروجاً عن الدين. وذكر **كارليل** أثناء محاكمته أنه يختلف في الرأي مع **توماس بين**، ففي حين ينكر **كارليل** الشوط والأخرة إنكاراً تاماً يرى أن **توماس بين** يعتقد في وجود حياة أخرى ينعم بها الأخيار والصالحون. وهكذا استطاع **كارليل** أن يسجل آراءه الإلحادية في الأوراق الرسمية وأن ينشرها بمقتضى القوانين البريطاني باعتبارها تقريراً لوقائع المحاكمة. ومن الطبيعي أن تترك آراءه الملحدة أسوأ الأثر في نفوس القضاة والمحلفين ورامة الناس على حد سواء. لقد استغرقت محاكمة **كارليل** الأولى بسبب إعادة نشر كتاب «عصر العقل» عدة أيام ولكن محاكمته بسبب نشر كتاب «مبادئ الطبيعة» إلى **اليسو بالمر** لم تستغرق سوى يوم واحد. والجدير بالذكر أن المحكمة حكمت عليه بالسجن لمدة سنتين وبغرامة قدرها ألف جنيه لنشر كتاب «مبادئ الطبيعة» كما أن السلطات أودعته في زنزانة منفردة في سجن دور ستشير حتى لا ينشر أفكاره الهدامة بين زملائه السجناء. غير أن الحبس الانفرادي

بمدينة برمنجهام المتعمدة واختيار معتلين عنهما، واكتفت لينز ومانشستر برفع سيل من الشكاوى إلى المسؤولين. وقد وردت أول إشارة إلى هذه الأحداث الجسام في ريبورتاج صحفي خفى صاحبه من ذكر اسمه صادر في سبتمبر عام ١٨١٩. ويقرر هذا التقرير الصحفي أن المجتمعين كانوا ودعاء ومسالمين للغاية وأنهم لم يدعوا مطلقاً إلى إثارة الفتن وإحداث التلاقل بل دليل أنهم تركوا وراءهم عصيهم التي يسلحون بها وأحضروا معهم زوجاتهم وأولادهم وبناتهم إلى ساحة الاجتماع. وأيضاً بذليل أن السجسجين أحضروا معهم الفرق الموسيقية التي عزفت الأناشيد الملكية والوطنية. كانت روح المسالمة تسودهم رغم منافاتهم الدارية مثل أن التمثيل الانتقائي المتكافئ أو الصوت الزوام، وموتوا **كارليل** ولا تكلوا أن تباعوا في سوق النخاسة، وغربها من شارات للتحدي.

نادى **كارليل** بضرورة أن يكون الحكم للشعب الذي يحق له انتخاب ممثلين له عن طريق الاقتراع السري وفقاً لدرجات انتخابية تتحدد على أساس عدد المواطنين الذين يعيشون في كل دائرة. كما أنه طالب دعاء الإصلاح بالامتناع عن معاقرة الخمور وتناول الشاي وتذخين التبغ للحفاظ على صحتهم من ناحية وحرمان الحكومة من جباية الضرائب المفروضة على هذه السلع ومشورتها من ناحية أخرى—أيضاً نشر **كارليل** في مجلة «الجمهوري» إعلاناً منسوباً إلى الكولونيل **تيوتون** عن صدور نبذة بعنوان «القتل ليس جريمة» من المفترض أنها تدافع عن النظام الملكي ضد النظام الجمهوري. وجاء في هذه اللبنة أن **أوليفر كرومويل** الجمهوري (الذي أطاح بالملك تشارلز الأول) حاكم مستبد وحل قطة. وكان ذلك أسلوباً مأكراً للتجأ إليه **كارليل** للدفاع عن فكرة الاغتيال السياسي للحاكم السعد الذي يهبط بشبه.

إنجلترا القرن الماضي

الكتب الممنوعة على شكل عقارب الساعة. فإذا أراد الزبون شراء أى من هذه الكتب قام بتحريك العقرب بحيث يشير كاسهم إلى الكتاب المطلوب فيملسه البائع له بعد أن يدفع له ثمنه ويدون أن يرى وجهه وعلمت التجارب أيضاً أتباع كارلويل القدرة على التمييز بين الزنائن العاديين والمخبرين السريين الذين استنصروا عن بيع الكتب المحظورة لهم.

وباعده السجون بين كارلويل وبين الممارسات اليومية لسياسة كما أن خلافاته مع زملائه من الراديكاليين والإصلاحيين وخاصة هنري هنت باعدت بينهم وبينه. وكما أسلفنا انفض عنه الكثيرين بسبب شططه وتعمسه الأمر الذي جعله يصرف عن الدعوة لإصلاح المجتمع إلى الدعوة إلى المذهب التاتاليه ثم إلى الإبعاد وعبادة العلم والسكوت. وفي عام ١٨١٦ - ١٨٢٠ استغل كارلويل صفحات مجلة «دهاء المذهب التاتاليه» في إعادة نشر فقرات كتابات قديمة تدافع عن هذا المذهب. ونحن نراه في خطابه يصرح إلى رجال العلم المنشور عام ١٨٢١ لا يكفى بالدفاع عن الإصلاح البرلماني والمطالبة بالحرية بمعناها العام على النحو الذي ذهب إليه الإنستكيبيديون (أو المورسويون) الفرنسيون أمثال ديدورو (١٧١٣ - ١٧٨٨) بل يدعى بحرية نشر الأفكار الملحدة أو المجددة دون أن يتعرض صاحبها للمساءلة القانونية.

وفي عام ١٨٢٤ شذ هريق في المحل الذي يملكه كارلويل في شارع فليت ستريت في لندن يبدو أنه يفعل قاتل. وأدى الحريق إلى هدم المحل، غير أن كارلويل تمكن من بيعه بسعر مرتفع وجني منه أرباحاً مكنته من شراء محل آخر في الشارع نفسه. وفي عام ١٨٢٥ أعادت مجلة «الجمهوري» نشر النص الكامل لمشور يدعو إلى تحديد النسل ذاع في شمال إنجلترا ورغم أن كارلويل كان آنذاك نزيل السجن فقد اعتبرته السلطات

المحسورة. وحين تعرض بعض مريدي كارلويل والمخبرين به لتسبون أدخل الماتانيئة إلى قلوبهم بقوله: «يا أصدقائي لا تجزعوا إذا أتوا القبيض عليكم فأننا لم أشعر بالسعادة في حياتي قط مثلما شعرت بها وأنا في سجن دور ستشور. وإن أشكر إذا استمر جسي لمدة ثلاث سنوات أخرى. وفي محنته لم يخل عه مريده وأتباعه فقد أخذوا يجمعون التبرعات له ولزوجته التي لم تتحمل الحياة في السجن مثلما تتحمل زوجها وخاصة لأن ساحة ولادتها كانت قد لقرت. وقدم زوجها كارلويل إلى وزير الداخلية للتماس بطلانها من السجن إلى مكان مناسب يمكنها الولادة فيه. ولكنه رفض إجابته إلى طلبه. وتم الإفراج عن زوجة كارلويل من سجن دورستشور في فبراير ١٨٢٢ كما أفرج عن ماري أن في إبريل ١٨٢٢ ولكن هذا العام نفسه شهد القبض على شاب من أتباعه ومريديه اسمه جيمس واتسون (الذي كان يساعد زوجة كارلويل في إدارة محل جديد افتتحه مؤخرًا لبيع الكتب) بتهمة بيع نسخة من كتاب «إنهبر بالمر» مبادئ الطبيعة، إلى أحد المخبرين في الشرطة. وفي الفترة التي قضتها جيمس واتسون في السجن تورط على دراسة أعمال الفيلسوف ذا الفيد هوم والمؤرخ جيبون وكتاب موشوم «التاريخ الكفسي». وفي مؤلفات عمقت فيه الدعاية بالدين المسيحي والاقتناع بالنظام الجمهوري وهي أفكار سبق أن استقلها أصلا من كل من كويت وريتشارد كارلويل.

وفي عام ١٨٢٤ تم القبض على ما لا يقل عن أحد عشر بالغ كتب ممن تطوعوا لمساعدة كارلويل في نشر أفكاره. واتشبه هؤلاء المريدون قرصة تجسمهم في السجن وقاموا بإصدار «مجلة سجن نيوجيوت» الشهرية عبروا فيها عن رغبتهم في إصلاح أحوال مجتمهم المتبردة. وبإغدا أتباع كارلويل من تجارب إلماني فاتخذوا بأساليب الصيحة والصرخ في بيع الكتب الممنوعة. وأقاموا سمارًا يفتخون وراءه وأوجه بأبماهم

أهداف مماثلة هي الجمعية الدستورية التي نجح في أن يضم إليها بعض الشخصيات المرموقة مثل الدوق ولنجتون. ولذا لا شك فيه أن دفاع كارلويل عن اغتيال الحكام المستبدون أساء إلى قضيتيه في الدفاع عن الحريات الدينية بوجه عام كما أساء إلى زوجته التي انتهى الأمر بالزج بها في السجن. وتطوعت أخت كارلويل ماري أن لمراصة مسيرته الإصلاحية فتولت إدارة المحل الذي كانت حين قبل سجنها تديره. وفي تلك الفترة عجز كارلويل بسبب صالة موارده عن الاستمرار في إصدار مجلة «الجمهوري» كما أن أخته ماري أن عجزت عن ذلك بسبب جهلها بأسرار الكتابة وتحرير الصحف والمجلات. ولهذا أثر كارلويل أن يؤلف بعض النشرات والكتيبات الصغيرة بدلًا من مجلة «الجمهوري»، مثل الكتيب الذي أصدره بعنوان «خطاب العام الجديد إلى مصلى بريطانيا المظلم» عام ١٨٢١. وقدمت ماري أن إلى المحاكمة بسبب تورطها في مواصلة النشاط الذي كانت زوجة أخوها تتصلع به. وقام بالدفاع عن أخت كارلويل واحد من أبرز وأكفأ المحامين الإصلاحيين الشبان من مريدي جيمس بنثام واسمه هنري كوبر. وفي معرض الدفاع عنها بين هذا الصامى أن الدعوة إلى الإصلاح لا تطوى بالضرورة على دوافع إجرامية، كما أنه أثبت بطلان الإجراءات التي اتخذتها الجمعية الدستورية في إقامة الدعوى ضدها. ورغم ذلك فقد أنانتها المحكمة بسبب تهمة التجديف التي وجهتها إليها جمعية النهي عن المنكر.

وعقب الزج بكارلويل في السجن قامت المحكمة بسن المزيد من القوانين الكمكة للحريات بهدف تضيق الخناق على المسحف الداعية للإصلاح والأفكار الراديكالية. فأخذت تعديلات على قانون التجديف والتشهير لإجبع نطاقه ويشمل ليس فقط الزنانية بالدين أو الدولة بل أيضاً البعض على احتقار وكرهية الملك أو الحكومة أو

تيارات الإصلاح في

مستولاً عن إعادة نشره، ويشرح هذا المنشور أساليب منع الحمل ومنها استخدام المرأة لإسفنجة مبللة. (ويقال إن الفكر الاشتراكي المعروف روبرت أوين سافر إلى باريس لدراسة هذا الموضوع وإن فرانكيس بلاس كان من أشد الناس تمسكاً له).

ويحول شهر نوفمبر ١٨٢٥ أكمل كارليل حصة لعدة ست سنوات (وهي ضعف الفترة المحكوم عليه بها أصلاً بسبب امتناعه عن دفع الغرامات المفروضة عليه). وبعد خروجه من السجن أنشأ شركة نشر مساهمة تهدف إلى نشر ذات اللوحية من الكتابات التي كانت سبباً في الزج به في السجن مثل أعمال توماس بين وبالمير وميسليه وأعمال اللورد بيرتون للحظيرة. وكذلك قصيدة «كوين مايه» التي أنفها الشاعر الرومانسي شلي ودعا فيها إلى اللعب الطليق المتحرر من كافة القيود والمواضعات الاجتماعية. وتعرضت هذه الشركة الصامعة إلى الإفلاس بسبب كلفة ما نشرت من كتب محظورة رغم اعتراض المساهمين على بعض منها.

وأشهر الحبس بصحة كارليل وأصابه بمرض نفسياني يمتلئ في الشعور بالذعر والاختناق في الأماكن المظلمة أو الضيقة. وانفص عنه الكهنة من مريديه وأتباعه في أخريات عمره القصير الذي لم يتجاوز السادسة والثلاثين ليلتفوا حول دعاة إصلاح آخرين أمثال روبرت أوين وزعماء حركة الإصلاح البرلماني والحركة العمالية الثورية المعروفة بحركة أصحاب الميثاق. ويرجع أحد الأسباب المهمة في انفضاض الناس عنه أنه رغم شجاعته وقوته واستقامته وقدرته على الصمود والحدى كان يفتقر إلى الأصالة والابتكار. فلا غرو أن نراه ينفذ زعامته كما نراه ينضري تحت أواء رجل دين يتسم بالابتكار اسمه روبرت تيلور الذي قدمته السلطات إلى المحاكمة في يناير ١٨٢٨ بتهمة التجديف.

كان روبرت تيلور الذي يصغر كارليل بست سنوات الابن السادس لتاجر حداد ثري. مات والده في طفولته فقام عمه بتربيته ووجهه إلى تعلم الجراحة في كلية الجراحين بلندن عام ١٨٠٧. ورغم تفرقه في تعلم الجراحة فإن هذه الدراسة لم ترق في عينيه. ومن ثم انصرفه عن دراسة الجسد إلى دراسة الروح. وفي أكتوبر عام ١٨٠٩ التحق بكلية سانت جورج بكامبريدج لدراسة اللاهوت. وشهد له أساذه بأنه ذو أفكاره في علوم اللاهوت وفي القدرة على الوظ. وفي ١٨١٨ انخرط تيلور في مهنة الكهنة. ولم يحدوه طموحه إلى الصعود إلى القمة. ولكنه سرعان ما فقد إيمانه بالدين عندما تعرف بتاجر كافر كان يقرضه كتباً عن الإلهاد. وبلغ تأثير هذا الرجل عليه حداً جعله يلقى مرعطة في الكنيسة كانت فضيحة سمعت مشاعرهم وأصابهم بالذعر. ولم يخف تيلور أفكاره المهرطقة كما أنه لم يجد غضاضة في الإعلان عنها عام ١٨١٧ في صحيفة القاطل فأنتهى الأمر بإبعاده عن الكنيسة التي اشترطت عليه أن يبذ أفكاره التائبية إذا أراد إعادته إلى وظيفته الكهنوتية. وصمدت أفكاره الخارجة على الدين مشاعر أمه التي أرادت كفه. وإرضاء لأمه نشر تيلور باللغة اللاتينية تراجماً عن موقفه التائبية في جريدة القاطل الصادرة في ١١ ديسمبر ١٨١٧ معتذراً بقرئه أنه أصيب بدوخ من الشذوذ العقلي. ولم تسمح له الكنيسة بالرجوع إليها إلا بعد أن تاب واستغفر وقام بحرق كتبه التائبية المهرطقة. ولكن «ريمة ما لبثت أن عادت إلى عائقها القديمة، فقد أخذ الرجل يدعو من جديد إلى الأفكار التائبية ويجاهر بها بكل صراحة. وتضابق إخوته من سيكته المشين فحرضوا عليه أن يتكلموا بمعاشره شريطة أن يغادر إنجلترا ويألف غادر الرجل البلاد متوجهاً إلى جزيرة سان القريه من إنجلترا. ولكن إخوته تخلوا عن مساعدته وإمداده بالمال بعد مرور شهرين أو ثلاثة من الورع الذي قطعوه على

أنفسهم، الأمر الذي اضطره إلى الكتابة في الصحف ليكسب قوته. وفي تلك الفترة نشر تيلور مقالاً يبيع الانتحار ويبرره فغضب الأسقف منه واستدعاء ليهده بأن في استطاعته أن يسجنه مدى الحياة دون تقديمه إلى المحاكمة. فاضطره هذا التهديد إلى مغادرة الجزيرة وهو لا يملك من مئاع الدنيا شيئاً. ثم سافر إلى دبلن في أيرلندا. وهناك منحه رئيس أساقفة دبلن من الوظ والتبشير والتدريس في المدارس. وفي دبلن نشر روبرت تيلور طائفة من الكتب الصغيرة بعنوان «الجملة الأكليريكية» دعا فيها إلى اعتناق الشك المعتدل حول صحة التاييم القديم من الناحية التاريخية ورحول صحة المعجزات الواردة في للكتاب المقدس. وهناك أسأجر مسرحة صغيراً ليلقي فيه محاضراته ولكن جماعة من الطلبة البر تستانت هاجموا التمرير وطمسوه ومددوا تيلور بالقتل إذا لم يكف عن نشاطه أو يرعو. فقرر أنصاره جمع المال له لتحميكة من السفر إلى لندن حيث يستطيع نشر أفكاره التائبية بحرية أكبر وفي لندن التي وصل إليها عام ١٨٢٤ قام تيلور بتدريس الكلاسيكات وحصل على تصريح بالدعوة إلى «الدين الطبيعي». وفي ١٨٢٦ تمكن تيلور من استئجار كنيسة صغيرة يمارس فيها هوايته في التبشير وإلقاء المواعظ ومن اجتذاب عدد كبير من سيدات المجتمع. وتواصل نجاحه فتوفر له المال الكافي لشراء كنيسة مهجورة وغير مستخدمة أسماها الأيوباجون (وهي كلمة تشير إلى جبل موجود في ألبانيا تعمد على قمته أعلى سلطة قضائية إغريقية جاساتها) كرسها للتبشير بالمذهب التائبية. ولكن هذا كان سبباً في إثارة عداة المدينة ضده فأمر بإلقاه الحبس عليه والزج به في السجن بتهمة

إنجلترا القرن الماضي

ليفربول حيث نجح في التصدي لتقسيم اسمه مسترثوم وفي حذر دفاعه عن المسيحية. وفي ليفربول قابل ريتشارد كارليل سيدة شابة كانت علاقته بها سبباً في إدخال السعادة على قلبه. وظل الرجلان لمدة أربعة شهور يلتقيان في مكان إلى مكان يشران تديفهما حيثما ذهبا. وفي عام ١٨٣٠ استطاعا أن يستأجرا قاعة مهيورة كانت في يوم ما متحفاً وسبركاً ومسرهما وقاعة محاضرات شرفها بإلقاء بعض المحاضرات فيها كركية في عاتلة الفكر والأدب الإنجليزي أمثال كسولريج وهازلبيث. وسمح كسولريج ولتولور للاشتراكيين من أتباع أوبن وغورهم من الراديكاليين والإصلاحيين بعقد اجتماعهم في هذه القاعة وأدخلت هذه القاعات والاجتماعات الكثيرة في روح الطبقة العاملة الإنجليزية إلى جراً جديداً من المساحة والرغبة في الإصلاح بدأ يتبع. وشجعت التغيرات الإصلاحية التي حدثت في فرنسا آنذاك العمال الإنجليز على المطالبة بحقوقهم ورفع الظلم عنهم. ولكن الحكومة الإنجليزية خيبت أمهم عندما تصدت لهم بكل عنف وشدة وحزم. فقدموا عبر العمال الزراعيين في إنجلترا عن احتجاجهم على الظلم الواقع عليهم بأن أحرقوا أكوار القش والبنين واستمع عمال المصانع عن العمل وقاموا بتحطيم الآلات بادرت الحكومة الإنجليزية بشن حملة شديدة ثلاثين وسبعين أربعمائة آخرين وكذلك نفت أربعمائة وخمسين ممتدداً خارج البلاد. وأيد معظم أعضاء مجلس الهدم هذه العقوبات القوية.

لم يسكت كارليل على قمع الطبقة العاملة فأنشأ على الفور مجلة جديدة بعنوان «الملقن» أدان فيها أعمال العنف والتشغب التي لها إلهيا العمال ولكنه التمس لهم العذر لأنهم لم يجدوا آذناً صاغية تستمع إلى شكواهم ونسعى للتخفيف عنهم. وذهب كارليل إلى أنه يعتبر العمال الزراعيين الإنجليز في حالة حرب ضد ظالمهم. ومن

الباحس لمدة عام غور أنها لم تهد أي دليل على صحة التهمة الثانية وفي التأمير للقضاء على الدين المسيحي. هذه حكاية روبرت تولور المؤمن بالذهب التاليفي الذي قابله ريتشارد كارليل لأول مرة عام ١٨٢٥.

لم يشعر كارليل نحو روبرت تولور بأي تعاطف في بادئ الأمر. ولكن مرقفه من القسيس المارق ما لبث أن تغير وذلك بعد إشهار إفلاسه وإصدار حكم منده بالحبس. وفي يناير عام ١٨٢٨ أسس كارليل مجلة جديدة بعنوان «الأسد» خصص كل صفحاتها لنشر محاضرات تولور المجدفة والدفاع عنه. ولم يكف كارليل بهذا بل قرأ عائلته وأخذ يحب البلاد ليقى محاضرات يروح فيها لأفكار تولور ويدافع عن حرية الإنسان في التعبير عن رأيه ويجمع التبرعات من أجل هذا القس الذي انتهى به تجديفه إلى السجن. وكان ذلك بمبابة القشة التي قصمت ظهر البعير. فقد تدهورت على أثرها علاقة كارليل بزوجه فاتفقا معاً على الانفصال بمجرد أن تضمن أحواله المالية حتى يتمكن من دفع تعويض مناسب لها. ولأنه وجود تولور في سجن أركهام كتب مقالات ومبشرين تولي كارليل نشرها ثم خرج روبرت تولور من السجن ليتمتع باعتدالاً كلياً على كارليل. وقرر الاثنان العمل سوياً على نشر أفكارهما التاليفية في أرجاء إنجلترا فداها إلى كامبريدج حيث عاشا تحت سقف واحد مع مطبعي أغرياه بطباعة منشور قاما بتوزيعه على المصاهير الدينية الكثيرة والمتنشرة في عدة مناطق وهما يتقدموا المؤمنين بالدين المسيحي التصدي لهما وتفيد محاجاتهم ضد هذا الدين. وبدلاً من أن يتصدى لهما الأهالي بالإعفاء لها البنس إلى أسلوب الاضطهاد لهما والتفت محهما. وحين حارل كارليل وتولور أن يماضرا في مدينة ليند تدخل عمدتها وقضاتها للحيلولة دون ذلك. ورغم فشلهم بوجه عام في نشر الأفكار المجدفة في كل مكان ذهبوا إليه فإن كورهم التوفيق خالفهما في رحلتهم إلى

التجديد والأشتراك مع خمسة آخرين في مرامرة للإطاحة بالدين المسيحي. وقبل أن تبدأ محاكمته استطاع بعض أعدائه وشائديه أن يشهروا إفلاسه بسبب غرقه في الدين وأن يستصعدوا أمر بيع كنيسة لسداد ما عليه من ديون. وأخيراً مثل تولور أمام هيئة المحكمة يوم ٢٤ أكتوبر ١٨٢٧ للتحقيق معه في تهمة التجديد. واجتمع حشد غفير من الناس يضم عدداً كبيراً من السدات الأنبيات منذ الصباح الباكر خارج قاعة المحكمة في انتظار بدء المحاكمة. وما أن فتحت المحكمة أبوابها حتى غصت بالحاضرين ليشاهدوا القسيس المتهمة تولور يدخل القاعة برفقة ولديه وعدد كبير من الأصدقاء. ولفت تولور الأنظار إليه بحبائه الكنسية الضخفاضة وبهيمته الكهنوتية الأنيفة. وهو يمسك بنظارة تتدلى من عنقه ويضع في كل يد من يديه دبلة فاخرة. وزاد من ألفة مظهره أنه كان يلبس قللاً شافاً في تلكا يديه.

واستخدم الادعاء الجلسة فقال إنه من الطبيعي أن يختلف كل الناس في عباداتهم ومعتقداتهم الدينية. ولكن يتعين على كل إنسان أن يحترم مشاعر الأغلبية الدينية وأن يعاملها بالاحترام اللائق بها. وأرفف الادعاء قائلاً إنه لا يطلب المحكمة أن تفرض على أي إنسان أية عقائد دينية لا يؤمن بها. ولكنه يطلب ممن يرفضون عقائد الملايين الدينية أن يظهروا الاحترام لها وليس السخرية أو الزبابة بها مثلاً فعل روبرت تولور في كتابه الصغير «شخصية المسيح» وفيه يصف المسيح بأنه «مصاص الدماء اليهودي». ورغم أن تولور ظل يدافع عن نفسه لمدة ثلاث ساعات وهو يتكلم فقرات بالإغريقية واللاتينية والمبررية فإنه تقره بجزارت مجدفة أمام محلفيه إذ قال: «إني أخشى الله ومن ثم لا أجزأ أن أكون مسيحياً لأن المسيحية في نظري تبدو أقل منه جلالة». وتشاور المحلفون بشأنه لمدة نصف ساعة خرجوا بعدما يقرولوا إن المتهمة مذنب فيما يتعلق بتهمة التجديد. فحكمت عليه المحكمة

ثم فإنه يحق لهم تمثيل المحاصيل والآلات، وكانت نتيجة ذلك أن الادعاء وجه إليه أربعة اتهامات أولها حرض الجمهور على كراهية الدستور وإرتكاب أعمال العنف وتكلم بوقية التهم الثلاث في حرض العمال الزراعيين على كراهية الدستور وأعمال العنف ومقارمة السلطات بإسقاط ألتهم الموجهة ضد كارلويل الذي رحب بتقديمه إلى المحاكمة وأغضبه أن يتدخل زميله لدى السلطات للحرف عنه. فقد كان في اعتقاده أنه يناضل من أجل قضية رابحة ومبدأ لا يختلف عليه اثنان هو حق المظالم في التمدد على ظالمه. وشاعت الظنوف أن واحداً من أعدائه - وهو قاضي اسمه نيوهمان تولوز- نظر القضية في محكمة الأورد بالاي يوم ١٠ يناير ١٨٣١ وكان بين هذا القاضي وكارلويل ما صنع العداد بسبب هجوم شديد كان كارلويل قد شنه عليه ولم يحاول تولوز إخفاء عداوته نحو غريمه واستشاط غضباً عندما دافع المتهم عن نفسه لمدة خمس ساعات ونصف طاعنا في صحة الاتهامات الموجهة إليه. قال كارلويل في معرض الدفاع عن نفسه إنه لم يهاجم الملكية الدستورية كما يزعم الادعاء بل يهاجم وجود وظائف وزارية مضحكة لا تتفق بحال من الأحوال مع أي نظام حكم عصري مثل وظيفة وزير خيول جلالة الملك. وأضاف كارلويل إنه لم يكن الوحيد الذي انتقد مثل هذا الوضع للشأن فقد أوردت صحيفة التايمز مثلاً في إحدى افتتاحياتها هجوماً على ما أسمته بهؤلاء اللوردات الذين لا يفرجون عن كونهم خدماً رجساً ومجرد إسمات في حاشية الملك لا يفلتون شيئاً غير اصطحابه حيثما ذهب ومضايقته بقرهم منه.

ودفع كارلويل عن نفسه تهمة تعريض العمال الزراعيين على الثورة بقوله إنه لم يكتب حرفاً واحداً إلا بعد أن وقعت بالفعل أحداث التمرد المعالي. فضلاً عن أنه نشر ما كتب في مجلة محدودة التوزيع لا يزيد عدد نسخها المتوفرة على ألف نسخة تم توزيع

ستمائة نسخة منها على الأفراد الذين اشتركوا من محله كما تم بيع الأريعمائة نسخة الأخيرة بالجملة على بعض الموزعين في المدن الصناعية الكبيرة مثل مانشستر وبيركشير ولاكشير ولندن وبعض المدن الأسكتلندية. وجميعها مناطق بعيدة كل البعد عن المناطق الزراعية ومن ثم فإن القول بأن مجلته كانت سبباً في إثارة العمال الزراعيين وتهيج خراطيمهم باطل من أساسه. وقد كان هذا الدفاع منطقياً لدرجة أن جمهور الحاضرين استقبله بالتصفيق الشديد. وبعد سماع الدفاع اجتمعت هيئة المحلفين لمدة ساعتين لتعلن براءة المتهم من تهمة التحريض على الثورة وإثارة الشغب. ولم يرق هذا الحكم في عين القاضي الذي طلب إليهم التشاور مرة أخرى وظلوا يشاورون لمدة ساعة كاملة. ثم قام القاضي باستدعائهم في منتصف الليل فأعلن مظلوم أنهم لم يتفقوا فيما بينهم على رأي. وكان المحلفون يعتقدون اجتماعهم في غرفة قارصة البرد وعارية من الأثاث فهدهم القاضي المخطأ بأنهم سوف يقضون فيها ليلاً حتى يصدروا حكمهم على المتهم. ورأى المدعي العام مقدار التعقيدات التي تصوب بسور المحاكمة فتدخل لوضع حد لتعنت القاضي الواضح. فقال إنه لا يريد إنزال أقصى العقوبات بالمتهم وإنه على استعداد لأن يطلب الإفراج عنه نظير دفع كفالة قدرها مئتا جنيه وساعد تدخل الادعاء على هذا النحو على انفراج الأزمة. وبعد أن بلغ الإعياء بالمحلفين كل مبلغ اضطروا إلى الوصول إلى حل وسط بمائل الحل الوسط الذي توصل إليه الادعاء. فذهبوا إلى أنه من متعين في تهمين فقط من ضمن تهمة الموجهة ضده. وهاتان التهمتان تتحققان بالتحريض على مقارمة السلطات وليس التعريض على الإطاحة بالنظام الملكي للدستوري.

وفي اليوم التالي أصدر القاضي نيوهمان تولوز حكماً قاسياً بسجن عدوه كارلويل لمدة

عامين وفرض غرامة عليه قدرها مئتا جنيه ودفع ألف جنيه أخرى كضمان لحسن السير والسلوك لمدة عشرين عاماً. واستفكرت الصحافة الإنجليزية الراديكالية وغير الراديكالية مثل التايمز والاسكتاتور قسرة هذا الحكم بدون أن يكون لهذه القسرة ما يسوغها وأنحت عليه باللائمة. وبعد انفصاله عن عائلته عام ١٨٢٩ طلع ريتشارد كارلويل إلى الكفاح بمقرده من أجل تدعيم الحرية. وفي ديسمبر عام ١٨٣١ تلقى خطاباً من بائع عن سيدة شابة في الخامسة والعشرين من عمرها اسمها إليزا شاريلز تحمل الإعجاب له وتريد أن تتصنصر إلى لندن لتنظيم اجتماعات التأييد له والدفاع عن أفكاره. وكتبته هذه السيدة إليه تقول إنها تؤمن بالتدوير وتناصر الملوك والأرستقراط وللكنيسة العدا. كما أنها تشعر بالفخر أن يرميها الناس بالكفر والتجديف، وهي تمني لو أن الإنسانية جمعاء شاركتها هذا الكفر. ودخلت هذه السيدة قلب كارلويل قبل أن تقع عيناه عليها.

وصلت هذه المعجبة إلى لندن في ١٢ يناير ١٨٣٢ وبإدارة فور وصولها إلى زيارة كارلويل في زيارته فاتفق معها على إعادة فتح قاعة المحاضرات التي تم إغلاقها عقب وضعه في السجن كي تلقى فيها ما يكتبها لها من محاضرات. وأثرت المعجبة إليزا شاريلز أن تغير اسمها إلى اسم إيزيس الفرعوني حتى لا يستطيع أهلها تعقبها أو تتبع أخبارها. وأشرقت إليزا شاريلز على صدور مجلة «المقن» التي غيرت اسمها بعد حين إلى مجلة «إيزيس». وتركت هذه الفتاة بصماتها الصناعية الواضحة على المجلة. فبعد أن كانت في عهد كارلويل قاصرة على الدفاع عن حرية الرأي في مجال الدين والسياسة أصبحت في عهد إليزا شاريلز تدافع أيضاً عن حرية المرأة ومسارعتها بالرجل. وفي بادئ الأمر نجحت إليزا شاريلز في اجتذاب اهتمام الناس بها بسبب

إنجلترا القرن الماضى

٦ - جورج جاكوب هوليوك (١٨١٧ - ١٩٠٦)

كان جورج جاكوب هوليوك الابن الأكبر بين ثلاثة عشر طفلاً أنجبهم عامل بسيط فى مصنع فى مدينة برمنجهام الصناعية. وكانت أمه تعمل فى صنع الزراير لزيادة دخل أسرته الفقيرة. وفى أيام التلمذة ساعد للصبي هوليوك والدته فى صنع الزراير واضطره العوز إلى ترك مدرسته وهر لم يتجاوز التاسعة من عمره ليتحقق بالعمل فى المصنع نفسه الذى يعمل فيه والده. وأدرك هوليوك أن العمل اللئيم يحول دون تحسين أحواله وأنه عالق فى سبيل طموحه الذى دفعه إلى السعى للوصول إلى المكانة نفسها التى نزع روبرت أوين الذى يشاركه نفس الأسرول الاجتماعية المتواضعة فى بلوغها. فقد بدأ أوين حياته كحاجب فى مدرسة وهو فى السابعة من عمره ثم عمل كصبي فى مكان ثم سائلاً للخروج فى لندن.

نادى روبرت أوين كسمسا نعلم بالاشتراكية التعاونية التى تهدف إلى إشراك العمال فى امتلاك المصانع أو الورش التى يعملون بها تصفوناً لهم على الإنتاج. وراق أسلوب أوين للتعاون فى إدارة العمل فى عين هوليوك وأتراهبه الذين وجدوا أن التعامل مع واقع المشاكل العمالية أجدى بكثير فى الناحية العملية من مجرد المطالبة بالإصلاح السياسى (مثل حرية التعبير وإصلاح النظام البرلمانى) الذى نذر له كل من ولهم هون وريتشارد كارليل حياتهما. وأدى إعجاب هوليوك الشديد بأوين إلى التقه به والسير على نهجه.

كانت رغبة هوليوك فى الاستزادة من العلم لغوى رغبته فى الاستزادة من المال. فقد وفر له والده فرصته الاشتغال على آلة الإنتاج الزراير بالسلات بدلاً من الألويب البدائى الذى انتبته فى صنعها قرادى. ولكنه فضل الاستمرار فى عمله فى المصنع أثناء النهار والانصراف إلى الدرس والحصول أثناء

فضل كارليل السجن لمدة ثلاث سنوات على دفع هذه الغرامات. ووجد كارليل من حيث البداية أن العز به فى السجن كرم وأغرف له من أن يشترى حريته بالمال. غير أن الحكومة ضاقت ذرعاً به وأرادت أن تزيحه عن كاملها فقررت الإفراج عنه دون قيد أو شرط. وذلك بعد مضي أربعة شهور فقط على سجنه. وبصل مسموع للفترات التى قضاه فى السجن بعد أن ترك عمله فى ورشة صنع الصنوج فى هولبورن إلى تسع سنوات وسبعة شهور وأصبح واحد، أى بمعدل يومين فى كل ثلاثة أيام، وبعد خروجه الأخير من السجن لم يضل كارليل أكثر من تسعة أعوام.

فلما إن كارليل فى أواخر أيامه عاد إلى حظيرة المسيحية وأنه سعى إلى التوفيق بين الدين والعقل وإلى تفسير الدين على نحو رمزى وعلمى فى آن واحد. فقد ذهب إلى القول: «الله الأب بقدرته على معرفة كل شيء بهجسد جميع العلوم فى حين أن الله الابن بهجسد العقل البشرى. أما الروح القدس فيجسد روح الحق»، ولكنه أرفف محذراً إن الإله الرومى كائن من اختراع البشر. وهو قول لا يدل على مسابرة للخط الدينى الراسخ والأميل، بل هو تقرب إلى الشروق والانشقاق الدينى حتى وإن أبتعد به عن دائرة الكفر، فلا غرو إذا رأينا كثيراً من رجال الكنيسة المشفقين برحيم به فى صفوفهم وأن يستبعدوا الكفرة والمصدقين عن زمرتهم. ورغم هذا فقد ظل حتى مماته يظهر عطفاً على كل إنسان يتهم بالتجديف. وليس أدل على ذلك من أنه سعى إلى صلابة جورج جاكوب هوليوك ووقف بجانبه ضد من أزره ومسانده فى محفنه عند تقديمه إلى المحاكمة. وهذا كارليل إلى أنجح وسيلة يدفع بها هوليوك عن نفسه فتكلت جهوده بالدجاج ولم تتمكن المحكمة من الحكم على هوليوك أكثر من سنة أشهر بسبب اختتامه إحدى محاضراته ببعض عبارات التجديف المرتجلة.

دهونها إلى الإصلاح ومناصرتها لحقوق المرأة غير أن اهتمام الناس بها ما لبث أن فتر فأقل نجم إيلزا شاريلز بعد أن اختلطت الأنواء فيها تلك الحركة العمالية التعاونية التى ارتبطت باسم مؤسسها الاشتراكى المعروف روبرت أوين.

ويبدون أن تغيراً من موقف كارليل من الدين طرأ عليه فى أخريات أيامه فعاد بشكل أو آخر إلى حظيرة بعد أن تمكن فى التوفيق بين العقل والدين على نحو ما فعل روبرت أوين الذى اهتدى إلى تفسير للمسيحية بطريقة رمزية، وأيضاً على نحو ما فعل الاشتراكى التعاونى روبرت أوين عندما نادى بما أسماه «الدين العقلانى». وبشرت مجلة إيزيس، أخبار عودة كارليل إلى الدين وتصريحاته فى هذا الشأن فهو يقول: «أعلن عرودى إلى الحقيقة كما تتكلم فى إنجلترا يسوع المسيح وأيضاً أعلن أنى أؤمن بحقيقة الدين المسيحى». وبدأ هذا التحول من الإنحاد والمذهب الساتئيه إلى الإيمان بالمسيحية المسيحية شيئاً غريباً على أسماع أتباعه ومريديه.

وفى يناير ١٨٣٣ انتهت مدة حبس كارليل وعرضت عليه الحكومة الإفراج عنه شريطة أن يدفع بعض المبالغ المالية كضمان لحسن سيره وسلوكه فى المستقبل. ولكنه رفض فاضطرت الحكومة أن تدفع هذه المبالغ نوبة عنه وأن تطلق سراحه بلا قيد أو شرط بعد اثنين وثلاثين شهراً فى السجن. وبعد خروجه منه عاشته إيلزا شاريلز معاشره الأزواج وأنجبت منه أربعة أطفال. وفى غمرة تقاولة بالحادية أنشأ مجلة أخرى بعنوان «الوسطه». ولكن كارليل عاد إلى سابق تطاوله على رجال الدين والزراير بهم فعرض فى فائزته مكتبته صورة لأسقف يشأبط ذراع شيطان. وفى هذه المرة قدم كارليل إلى المحاكمة بتهمة إزعاج السلطات وليس بتهمة التجديف وحكم عليه بدفع مئومعة من الغرامات وتقديم الضمانات التى تضمن حسن سيره وسلوكه. وكعادته

تيارات الإصداغ فسى

الليل، وعندما بلغ السابعة عشر من عمره التحق بمعهد الميكانيكا ليدرس فيه الرياضيات وصنع الآلات. وفي فترة عمله بالمسبك أظهر مهارة فى تصميم الآلات فقد نجح فى مسككة بعض أساليب الإنتاج، وعندما حال فقره دون شراء الآلات الهندسية التى يحتاج إليها فى دراسته تنفق ثمنه المتوقد عن تصنيع بعضها بيديه. الأمر الذى لفت أنظار جورج ستيفنسون مخترع الآلة البخارية إليه. ولو أن هذا المخترع تمهده بالرعاية لبلغ مكانه، مرموقة فى عالم الهندسة، ولا تصرف من الأشغال بالمصاغة والتجريب السياسى، وكانت هويته السفينة أثناء عمله فى المسبك الصعود إلى سطحه كى يحصل مبهوراً فى الكواكب الصغيرة السيارة دون أن يبالي بنزلات البرد التى تصيبه من جراء ذلك.

وفى مايو ١٨٢٨ جاء جورج كومب الذى اشتهر باهتمامه بدراسة العلاقة بين شكل جمجمة الإنسان وبين صفاته الأخلاقية والذهنية إلى مدينة برمنجهام ليلقى فيها سلسلة من المحاضرات فى هذا الموضوع، فاحتاج إلى مساعد يعاونته فى عمله، وتطوع هويلوك بمساعدته بالمجان. وشر كومب تصور مساعدته بالامتنان فأعاده مؤثلاً له بطنان، عناصر علم دراسة شكل الجمجمة وحجمها، ولم يكن هويلوك يتنظر أية مكافأة نظير خدماته لكومب، غير أن بعض الناس استاءوا من استغلال كومب له فطوعوا من تلقاء أنفسهم بمطابقته بإعطاء هويلوك المكافأة التى يستحقها على تمهيه. وأخيراً وبعد لآى استطاع المتعاطفون مع هويلوك الاتصال بكومب الذى كان يحزم أمتعته ويستعد للسفر إلى الولايات المتحدة. ولكن الرجل أراد أن يهرب من الضغط عليه لإعطاء هويلوك مكافأة فيبدأ بطنن فى كفاءته ويقول بوقاحة إن خدماته لم تكن على المستوى المطلوب، الأمر الذى أثار ثائرة هويلوك وأعزبه إمانه بلغة لكرامته

رغم أنه لم يكن ينتشر أجر أو مكافأة على عمله. ونما إلى علم هويلوك أن تاجر من برمنجهام سوف يسافر إلى أمريكا فأعطاه خطاباً ليسلمه إلى مستر كومب هناك يعاتبه فيه على رأيه السيئ فى قدراته. ولكن كومب لم يبال بهذا العتاب ولم يكثر بالرد عليه. ومرت السنين دون أن يلقى هويلوك للطلحة النجلاء التى سددما كومب إلى كبرياله. فبعد انقضاء ثمانية أعوام بلغه أن أخا كومب سوف يلقى محاضرة نيابة عن أخيه المخترع عن الحضور بسبب اعتلال صحته فى ٧ يناير ١٨٤٦ فى مدينة جلاسجو بأسكتلندا فسافر هويلوك هناك والتقى بأبى كومب وسلمه خطاب احتجاج ضد كومب كان قد سطره منذ ثمانية أعوام وظل يحتفظ به طوال هذه الفترة وينتقل به من مكان إلى مكان يطلب إلى شقيق كومب تسليم الخطاب لأخيه. ولم يكن هويلوك ييغى بذلك تعويضاً مادياً بل رد الاعتبار إلى كرامته الجريحة. وظل هويلوك يبحث دون تلال أركسال حتى استطاع العثور على وثائق وخطابات لا تدع مجالاً للشك فى إفسراء كومب عليه وظلمه له. وكشف هويلوك العتاب عن هذه الوثائق بعد انقضاء نحو خمسة عقود الأمر الذى يدل على أنه من النوع الذى لا يبلغ أروىسى الإهانة ملطاً. وهناك بعض الأحوال للمسائلة التى تؤكد ذلك. فقد وعده فى صدر شبابه مثال اسمه بالى أن يعتل له مثلاً نصفياً وحدد له جلسة لبدء العمل. ولما حضر هويلوك فى الموعد التفتق عليه ككتشف أن المثال خدعة وغرر به وأنه قد قد رحاله فى اليوم السابق إلى مانشستر دون أن يترك وراءه كلمة إعتذر واحدة. ولاحظ رؤساؤه فى المسبك أن مصحته بدأت تدهور بشكل ملحوظ فأجبروه على القيام بأجازة يبال فيها قسماً من الراحة فما كان منه إلا أنه سافر إلى مانشستر ليقابل المجال للكتاب ويلقنه درساً فى الصندق والأخلاق.

وفى شبابه وقع هويلوك فى غرام حسناء عجوبة فكنته بسحرها ونيرانها. ولكن هذا الحب لم يوت ثماره لجملة أسباب منها شدة خفر الفتاة ورومانيتها، فضلاً عن خشية من أن يكون ارتباطه بها سبباً فى تعطيل طموحه الذى بدأ يظهر منذ بفاعته وهو فى الخامسة عشرة من عمره عندما أصبح عضواً فى الحركة الثورية الراديكالية المعروفة بالحركة الميتافية ولم يش هويلوك هذه الفتاة العجوبة قط طيلة حياته بل ظلت تطوف بصفينته وترواه فى أهلامه فى قابل أيامه. ولكنه على أية حال وجد فتاة أخرى تتصف بالشجاعة وشدة البأس تقف بجانبه وتشد أزره فى كفاحه وتسانده على تحمل الشكاره. وهى ابنة رجل عسكري تدعى إلهانور ويليامز التى وافقت على الزواج منه رغم ماطى ذلك من مخاطر فقد نذرحياته لرفع الظلم عن الطبقات العاملة الفقيرة. وقيل زواجه من إلهانور بعامين قابل هويلوك روبرت أويل فى الاجتماعات التى كان هذا الاشتراكى الكبير يعقدها فى برمنجهام. وفى عام ١٨٢٨ أصبح هويلوك عضواً فى الجمعية التى أسسها أويل باسم «جمعية جميع الطبقات فى كل الأمم» والتى ألقى فيها هويلوك أولى محاضراته عن الاشتراكية والمذهب التعاونى. ولكنه فشل فى التأثير فى جموع السامعين بسبب صئالة حججه وصوته الرقيق الخاقب. وقد نادى هويلوك بالآراء الراديكالية نفسها التى نادى بها أنصار المذهب الميثاقى مثل حق المواطن فى الانتخاب وصرية الاقتراع كما نادى بإلغاء القسطن الذى يلص على ضرورة أن يكون عضو البرلمان من أصحاب الأملاك. ورغم إيمانه بالأفكار الثورية فقد كان يعتد العلف ويشتمس منه. وذهب إلى أن واجب الاشتراكيين الإنجليز يلى عليهم العمل على تصميم المجتمع دون اللجوء إلى استخدام العنف بل إقناع الناس بمقتولية التغييرات الاجتماعية المقترحة وبأن مصالحهم تكمن فى هذه التغيرات.

إنجلترا القرن الماضي

إليه على تهمة التجديف بل إلى أن أراهه الوعلة في الشطط من شأنها، أن تفضي إلى ارتكاب أعمال الجور، وبملم الإدعاء بحقه في اعتقاد ما يشاء ولكن رأى أنه لا يحق أن ينشر ما يشاء حرصاً على المجتمع وحمائه من الأذى، وفي الجلسة الأولى من المحاكمة ظل ساوثويل يدافع عن نفسه على مدى سبع ساعات كاملة تكلم فيها دون انقطاع فاضطر القاضي إلى استئناف الجلسة في اليوم التالي حيث أمضى المتهم بضع ساعات أخرى في اللزد عن نفسه. وأخذ ساوثويل يخرص في شتى الموضوعات دون أن يركز في موضوع التجديف وهو الاتهام الأصلي، ولم يقاطعه القاضي في استرساله العمل إلا قليلاً فطاف بتحدث في غير نطاق من نظام المحلفين والقانون الكسبي والأشراقية وتاريخ طائفة الكريكرز وروبرت أوبن والفزعليات والفلسف بين المذهب الكاثوليكي والبروتستانتى وفلسفة أرسطو وهايكال والكتاب المقدس ككتاب شجر، وتعمد ساوثويل أن نجى، محاضراته في كل هذه الموضوعات قوية بالأسانيد والحجج الأمر الذى أشاع جوراً من الملل في قاعة المحكمة، ولم يقاطعه القاضي إلا قليلاً، فعلى سبيل المثال قاطعه عندما حاول أن يتكلم على المحكمة ففترت من كتابات فولتير بهدف الدليل على أن كثيراً من أعظم كتاب العالم لا يؤمنون بالدين.

ومن ناحيته أقبض الإدعاء بعض الفقرات من كتاب فرانسيس ل. هولت وتاريخ وملخص قوانين الكنفذ الخاصة بتجريف كلمة التجديف ورد عليه ساوثويل بأسخالة الوصول إلى تعريف لهذه الكلمة، واضطرت المحكمة إلى إخلاء القاعة من اللعاء عندما أصر المتهم على قراءة الفقرات البذيئة الواردة في الكتاب المقدس التي تنهى قصة لوط مع بناته، وبعد انتهاء الترافعة وأخذ رأى المحلفين أصدرت المحكمة حكماً بالزج به في السجن لمدة عام ودفع غرامة قدرها مائة جنيه، وبعد خروجه من السجن

أجدر به أن يحتفظ بأفكاره لنفسه، ويعتبره المورخون أول ملحد حقيقى يجاهر بالإلحاد بهذه الصورة السبئية في إنجلترا. كان تشارلس ساوثويل يائع كتب وجددياً ومملاً ومحاضراً يحظى بالشعبية كما كان على الصعيد السياسى راديكالياً من أتباع الحركة الميثاقية واشتراكياً ممن يسيرون على درب روبرت أوبن، نشر ساوثويل أول عدد من «عراق العقل» في ٦ نوفمبر (١٨٤١) ففجع في اجتذاب أنظار الناس إليها، ويتهام ساوثويل في الحد الأول من هذه الدورية بأنها أول مجلة لإلحادية من ألفها إلى يالها، وحتى نذكر مدى ما وصل إليه هذا الملحد في تحقير الدين والحط من شأنه نقول إن صفحات العدد الرابع من هذه المجلة تحمل مقالاً بعنوان «كتاب اليهود، جاء فيه أن الكتاب المقدس عبارة عن تسجيل فاضح لتاريخ الشهوة والثرلوط وصفه اللعاء على أوسع نطاق، ويستلهد هذا المقال فيخسف الكتاب المقدس بأنه أحقر الكتب وأغفلها إلى قبض للإسانية أن تخرجها، فضلاً عن أنه يفوق في إباحية كل الروايات الداعرة ذات الصيت الذائع التى أنتجتها قرائح المؤلفين وعافت طبيعة هولوبوك الرقيقة المهذبة استخدام هذه اللغة الفخشة والبذنية، ولكنه ألقى نفسه مضطراً إلى قبولها بسبب إيمانه بأنه من حق كل إنسان أن يمسح من رأيه بالطريقة التى يراها مناسبة، وأن الحكم على هذه اللغة لا ينهى أن يكون مرجعه إلى القانون ولكن إلى استصاغة القراء أو رفضهم لها.

ولم تسكت السلطات في بريستول على تحقير تشارلس ساوثويل للدين بهذا الشكل النطعيق وقوله إن الرسل والأنبياء من موسى حتى القديس بولس عبارة عن مجموعة من الصايبين والمعصيين للمتحشطين أسلف اللعاء، وانتهى الأمر بالقبض عليه في ٢٧ نوفمبر (١٨٤١) بتهمة التجديف وأودع في السجن لمدة سبعة عشر يوماً قبل الإفراج عنه بكفالة، ولم يستد الإدعاء في توجيه الاتهام

وعند زواجه من إليانور كان الدخل الذى يدره عليه عمله في التدريس في معهد الميكانيكا وتدريس الرياضيات في مدارس الأحد ضئيلاً للغاية، ورغم إنكاره للدين فإن عدائته له كانت أقل حدة في عدائته كل من ريتشارد كارليل وروبرت تيلور له، ولا غرو في ذلك فقد كان ذا طبيعة معتدلة وأقرب إلى قصده إلى ولهم هون، ورغم أنه بنا ملحداً في أحاديثه فقد آمن بوجود إله يهيم على حركة الكون وينظمها، ثم انتقل وزوجته وطفله إلى بلدة وريستر حيث استأنت به جماعة من أتباع روبرت أوبن في تدريس المتحشقين بالورشة التى أسسها باسم «قاعة العلوم»، ونظراً لمهارته التى تميز في مجال التدريس فقد تم تعيينه عام (١٨٤١) برؤية محاضر بمدينة شيفيلد الصناعية، وفي شيفيلد واجهته أزمة متمير فقد كانت قاضات المحاضرات آنذاك تعمل بصريح من الجهات الدينية المختصة كان لابد للحصول عليه أن يقسم المحاضرون على إيمانهم بالمعقيدة المسيحية والكتاب المقدس، وأسقط في يد أتباع روبرت أوبن لأن السلطات أن تسمح لهم بمزاولة التدريس إذا استعملوا عن القسم، وهذا أسد هولوبوك على تكوين جماعة باسم «نقابة الأريمة للصمود والتحدى»، هدفها إصدار دورية في بريستول بعنوان «عراق العقل، تدعو إلى حرية الفكر، ورغم أن هولوبوك لم يكن ملحداً متعلماً كان زملاؤه الثلاثة الآخرون من أعضاء نقابة الأريمة بل كان تأليفه متعللاً فإنه وجد نفسه مضطراً إلى التضامن مع زميله في النقابة الآخرين ساوثويل في كل ما نشره في مجلة «عراق العقل» من زراية بالدين.

لم يكن إلحاد تشارلس ساوثويل السبب في محاكمته بل كان السبب في ذلك تجديره عن الإلحاد بلفة قاذعة ومسيحية واعترفت المحكمة بحقه في أن يرى ما يشاء في الدين ولكنها اعترضت على مجاهرته بالإلحاد بهذا الأسلوب السبئ القاذع وذهبت إلى أنه كان

تيسارات الإلحاد فى

دب الخلاف بينه وبين زملائه الراديكاليين حول موضوع أفضل وسيلة لنشر الإلحاد بين الجمهور.

كما أنه تشاجر شجاراً عنيفاً مع هولويوك. ثم هاجر إلى أستراليا ونوزيلاند فسلوى هولويوك تحرير مجلة «صراف العقل» من بعده. وقبل أن تعرض لفترة تحرير هولويوك هذه المجلة يجدر بنا أن نشير إلى لجنة الدفاع عن ساوثويل التى تكونت لتقف بجانبه فى محنته.

نبدأ بالقول إن هيرشجوتون لعب دوراً بارزاً فى نشاط هذه اللجنة. علماً بأن هيرشجوتون كان قد أصدر عام (١٨٣١) صحيفة باسم «الوصى على الرجل الفقير»؛ صحيفة أسبوعية من أجل الضعيفين فيها هجوماً عنيفاً على القوانين التى تكبل حركة توزيع المطبوعات نتيجة فرض الضرائب البريدية عليها. وقد زجج هيرشجوتون فى السجن ثلاث مرات مرتان لمدة ستة أشهر ومرة أخرى لمدة أربعة أشهر. وشهد هيرشجوتون ذهده لتحايل دخول السجن على عكس ريتشارد كارلويل الذى استمتع بحياة السجن. فلا غرو إذا رأينا هيرشجوتون يعنى فى تصاليف الشرطة والتهميه عليهم وصرف انتباههم عن نشاطه فى توزيع المطبوعات. ولكن هذا لم يحد من إلقاء القبض المتكرر عليه وتقديمه إلى المحاكمة. ويبدو أن مرافعته عن نفسه كانت مشوقة لدرجة أنها أثارت إعجاب القضاة والمطالعين على حد سواء، الأمر الذى دفع المحكمة إلى الحكم ببراءته فى كثير من الأحيان مكتفية بفرض غرامات كبيرة عليه. غير أن لهرة ساحتها لم يمنح المحكمة من إدانة المدان من أعوانه وإصدار أحكام بالسجن عليهم.

وفى العام نفسه الذى أتى إليوليس القبيص على ساوثويل قام هيرشجوتون بإلحاحه من قسرينسيس بلباس اتهام موكسون. وهو رجل من علية القوم اضطلع بنشر أعمال الشاعر شلى. بالتجديف

والمرق على الدين، وكان يهتف من وراء اتهام هذا الناشر بالتجديف أن يقيم الدلائل على تحيز القضاء الإنجليزى الذى يعتصم ضد الناشرين المنحدرين من أصول اجتماعية متواضعة ويتطلف مع الناشرين المنتمين إلى طبقة وجهاء المجتمع. وبالقول صدق كل هيرشجوتون. فعندما مثل للناشر الأرمستراطى موكسون أمام المحكمة لم تحكم عليه بأية عقوبة الأمر الذى يدل على أن القانون يطبق على بعض الطبقات الاجتماعية دون الأخرى.

والجدير بالذكر أن اللجنة التى تكونت للدفاع عن ساوثويل وجدت دعماً ومؤازرة ليس من لندن وحدها بل من بريستول وبرمنهام وشيفيلد وجلاسجو وأدنبره أيضاً. وبعد تقديم ساوثويل للمحاكمة يوم ١٤ يناير (١٨٤٢) خلف هنرى هيرشجوتون لمساعدته والوقوف بجانبه. وحضر المتهم ساوثويل إلى قاعة المحكمة ومعه كما ألبنا كومة كبيرة من الكتب للرجوع إليها فى دفاعه عن نفسه على نحو ما فصلنا، وطلب من القاضي منضدة لوضع عليها الكتب فاضطر القاضي إلى الاستجابة لطلبه. وبدأ قفص الاتهام أشبه ما يكون بغاترينة تعرض للكتب.

فلما إن دفاع ساوثويل عن نفسه وهو فى قفص الاتهام كان مملًا ولكننا لم نقل إنه جاء مخيراً تماماً لكتاباته. ففى حين سمعت كتاباته بالمداولات والمف والمف وتميز دفاعه عن نفسه بالتحقق والاعتدال وجدية المعالجة والاعتماد على الدراسات والاستشهاد بالمراجع على نحو ما أسلفنا. كما أنها كانت تدعو إلى المال مثلاً بيتاً. ويمكن القول إنه أو كانت كتاباته الصاخبة من نوع دفاعه عن نفسه فى المحكمة لما تعرض للاتهام وليركت ساحتها.

وانتهز الادعاء فرصة محاكمة ساوثويل وتشويه المذهب الاشتراكى الذى دعا أتباع روبرت أوين إليه عن طريق الارتبط بين الاشتراكية وتجديف ساوثويل الذى ذهب

من جانبه إلى ضرورة الفصل بين المذهب الاشتراكى وبين آرائه المجدفة. وحتى لا يتحمل المذهب الاشتراكى عبء تجديفه قرر ساوثويل الاستقالة من الجمعية الأوبية وشرح للقاضى أنه لا يرضى عن مسلك أتباع أوين لأنهم يطولون خلاف ما يظهرين. فهم يقسمون من باب الخديعة والتهميه أنهم يؤمنون بالمعقيدة المسيحية فى حين أنهم يصرمون للمسيحية المروجة والعداء.

أما هو فرفض مثل هذا الزياء ويرفض أن يقسم على إيمانه بالمسيحية التى يكرها عقله. وبعد أن دخل ساوثويل السجن تولى هولويوك تحرير مجلة «صراف العقل» عام (١٨٤١) ملتجياً سياسة معتدلة فى تحرير هذه المجلة بحيثجنبها التعرض للمساءلة القانونية.

اصطحب هولويوك زيارة ساوثويل فى سجن بريستول فقرر السفر سراً على الأقدام حتى يصل إلى هذه المدينة. واعتمد فى كسب قوته أثناء رحلته على إلقاء بعض المحاضرات. وفى ٢٤ مايو (١٨٤٢) وصل إلى مدينة تشيليندام حيث أتى إحدى محاضراته وذلك فى طريقه إلى بريستول. وكان من عادة هولويوك فى ختام محاضراته أن يسأل الحاضرين أن يطرحوا عليه ما يعن لهم من أسئلة فقام رجل دين اسمه ميتلاند وسأله إذا كانت الجمعيات التعاونية التى يقترح الاشتراكيون من أتباع روبرت أوين إنشاءها تسمح ببناء الكنائس ودور العبادة المسيحية. وبها ارتكب هولويوك زلة لسان رغم كل ما اتسم به من اعتدال وبعد عن الشطط كلفه غالباً، فقد أجاب بما يلى:

«إنى لا أرغب فى الخلط بين الدين وبين الموضوعات الاقتصادية والمالية. ولكن مادام أن المعتد ميتلاند طرح هذا السؤال المتعلق بالدين فسوف أجيب عن سؤاله بصراحة. إن ديونا القومية تنقل كاهل الفقراء كما أن كنيسنا القومية وعانة مؤسساتنا الدينية تكلفنا. وفقاً للقيديرات

إنجلترا القرن الماضي

وانتظر مناضب البيرليس راسل حتى نهاية الاجتماع ثم تقدم إلى **هوليوك** ليمن أن لديه تعليمات بالقبض عليه. وعندما أتى البيرليس القبض عليه بمن **هوليوك** في إجراءات القبض عليه لأن المناضبات لم يكن يحمل معه إنذاراً من النيابة بذلك. غير أن القاضي لم يبال باحتجائه ونهره قائلاً: ونحن نرفض أن نتناقل مع إنسان يؤمن بسرراحة بعيداً بشع يمثل في إنكار وجود الله».

ووردى على الشهود ضد **هوليوك** فلم يكن لديهم جديد يضيفونه إلى ما جاء في تقرير صحيفة **تشيلتنام كرونيكل**. وبعد سماع شهادة الشهود قال القاضي له: نحن لا يهدأ إذا كنت تؤمن بالدين ولكن سمعك إلى نشر الفكرة المشينة بأن الله غير موجود من شأنه أن يفسد القوضى والاضطراب وأن يهدد سلام المجتمع. ورغم أن الاجتماعيين كليهما الذين عقدتهما **هوليوك** كانا يفسدان بالظلم والهدوء فقد وجه الادعاء إليه تهمة «الاخلال بالسلاام». وقد عرض عليه بعض المتعاطفين معه دفع الكفالة المطلوبة للإفراج عنه. ولكنه رفض عرضهم إذ أراد أن ينتهز هذه الفرصة السانحة للتشهير بالمكوبة الجائرة التي تتمتع حرية الرأي والتعبير وزيادة عدد المتعاطفين معه والمؤمنين بعدالة قضيتي. ولهذا فضل ألا يدفع الكفالة وأن يعود إلى زنازته برقعة حارسه الذي عرفه بالمستر **بنشنج** طبيب المسجن الذي كان يرغب في محاكمة والتناقض معه. بدأ الطبيب نقاشه مع **هوليوك** مذكراً على وجود المسيح من الناحية التاريخية، فرد عليه **هوليوك** بقوله إنه لا يبحث في مسألة الوجود التاريخي للمسيح ولكنه يبحث عما ورد على لسانه من أقوال. وبأنه الطبيب إذا كان ربييت **أوين** مسترلاً عن اعتناقه الإلحاد فأجاب بقوله إن **أوين** ليس ملماً وأن السبب الحقيقي في إلحاده يرجع إلى الحكم على زميله **ساوثويل** بالحبس بسبب تعبيره عن رأيه. وهنا استطاع طبيب المسجن غضباً أن يوجه إلى **هوليوك** ألفاظاً نابية لدرجة أن حارس السجن حاول

وليس أدل على اعتداله من أنه ابتعد بمجلة «عراق العقل» عندما تولى تحريرها عن هجوم **ساوثويل** القاذح على الدين إلى التركيز على مشاكل الفقر والمجتمع. ولكن من الواضح أن حزنه على صديقه **ساوثويل** أطاش بعقله وجعله يتهور في هجاء الدين، بل إنه تعمد أن يحمدا في تطاوله على الله وإنكار وجوده، الأمر الذي دفع صحيفة **تشيلتنام كرونيكل** أن تقول إن آراء **هوليوك** واضحة التعذيف ولم تم كان خطرها على المجتمع وضرورة اتخاذ الإجراءات القانونية ضد صاحبها. وأراد القاضي تحذير **هوليوك** وتنبهه إلى ضرورة مفادرة مدينة تشيلتنام التي عاد إليها خصيصاً كي يدفع عن نفسه ضد اتهامات صحيفتها له وتظاهر **هوليوك** بمفادرتها ولكنه عاد إليها سرّاً في المساء حيث قربت جماعة من المهشاقين والراديكاليين عقد اجتماع مناقشة موضوع الحرية الدينية والمدنية بعد أن تلقوا تهديداً بإغلاق قاعاتهم إذا ما تحدث فيها **هوليوك** مرة أخرى. ولكن أصداره لم يعارياً بهذا التهديد وقاموا بهتريه من القاعة ليشرح للجمهور الأسباب والمبررات التي دعته إلى التطاول على الدين والآلوهية في محاضراته المستفزة التي أشارت إليها صحيفة **تشيلتنام كرونيكل** تحت عنوان «**هوليوك** الخطيب الاشتراكي المجهف». وعندما تراسى إلى أسعد الناس أن **هوليوك** سوف يتحدث في الاجتماع امتلأت القاعة عن آخرها. وكان الاجتماع هادئاً ومسالماً للغاية حضره مناضبات شرطة اسمه راسل. ولاحظ **هوليوك** عدد دخوله القاعة وجود نحو اثني عشر شرطياً يقفون على باب القاعة كي يمنعه من الهرب إذ ما حاول ذلك. وفي بادئ الأمر فكر **هوليوك** أن يتجنب الفروض في الحديث عن عدم وجود الله ترويحاً للخطبة والحدز ولكن إقبال الجمهور على محاضراته أنشأ حذر وأغراه بمعالجة هذا الموضوع الشائك لعله يتمكن من اجتذاب بعض الحاضرين وإقناعهم بوجهة نظره.

المروثي بها. نحو عشرين مليون جنيه كل عام. ولأن العبادة باهظة التكاليف إلى هذا الحد فإن إنشاء عقولكم وجيبيكم أن تتركوا أننا أفقر من أن نؤمن بياله ونحفظ بإيماننا به. ولو أن بعض المروطين المساكين مثل الجنود والمعلمين كلوا الدولة هذا المبلغ الكبير لقامت بتخفيض رواتبهم إلى النصف. وماذا نلاني من ضائقة مالية فإن الحكمة تقتضي منا أن نستغنى عن الله. ومن ثم فإن من ناحية الاقتصاد السياسي أعترض على إنشاء دور العبادة المسيحية في المجتمعات المقترحة إقامتها. أما إذا رغب الآخرون في بذلتها فهم أحرار فيما يفعلون. غير أنني لعدم إيماني بالدين لن أقدم باقتراح بذلتها. إنني أكن التقدير والاحترام للأخلاق ولكني لا أعتقد بوجود شيء اسمه الله. إن رجال الدين يقولون من فوق منابر الكنائس (فقدوا في الكتاب المقدس) فإذا جاء البعض وصديقهم ومن له أن يفعل ما يدعون إليه فإنهم يزوجون به في سجن بريستول مثلاً فعلاً مع صديقي المستر **ساوثويل**. راني أقول عن نفسي أنني أعرب بجلدى من الكتاب المقدس مثلاً أعرب بجلدى من الحية الرقطاء وأشعر بالغثيان عندما ألمسنى مسيحياً».

ومن الواضح أن اللغة التي استخدمها **هوليوك** لغة مستفزة وغير لائقة. ومع هذا استغلها جمهور الحاضرين بدوع من الإهتسام والتسلية الهادئة، بل إن صحيفة **تشيلتنام كرونيكل** المحلية أوردت في تقريرها الذي نشرته بشأن هذه الحادثة أن جانباً كبيراً من الجمهور استقبل كلمات **هوليوك** بالتهليل والتصفيق.

وعقب زيارة **هوليوك** لمسيرته تشاليس **ساوثويل** في سجن بريستول أنه أن يرى زميله يكابد محنة الحبس بسبب التجبير بحرية عن رأيه فزاد ذلك من تشده وعقلان هجومه على الدين رغم أن هذا لم يكن متماشياً مع شخصيته المتسمة بالقدع والاعتدال.

تهدئته دون جدوى. وفي غضبه العارم أنهى مسدراً بشخص حديثه بقوله: «إبنى لا آسف على شيء قدر أسفى على انتهاء الزمان الذى كذا فيه نستطيع أن نرسلك ونرسل أوفى منك لتطيقنا على عامود التعذيب بدلا من الاكتفاء بإرسالك إلى سجن جلوسر»

وفيما بعد عندما صدر الحكم ضد **هولويوك** بالسجن فعلا جاءه قميس السجن وبار بينهما الحوار التالي الذى بدأه هذا القسيس بقوله:

- ١ - هل أنت حقيقة ملحد بامستر **هولويوك** ؟
- ٢ - نعم إنى كذلك.
- ٣ - هل تنكر وجود الله ؟
- ٤ - هذا غير صحيح فأنا أفكر أن هناك أسبابا كافية للإيمان ببرجوده.
- ٥ - يسعدنى للغاية أن أجد أنه ليس لديك الشجاعة أن تنكر وجود الله.
- ٦ - وإنه يوسنى أن أجد أن لديك الشجاعة أن تقول بوجوده. فلو أنه من السفن أن أنكر مالا أستطيع التذليل عليه فإنه من غير اللائق بك أن تؤكد بشكل قاطع ما لا نستطيع إثباته.
- ٧ - هل تتخلى إذن عن مسألة الإلحاد.
- ٨ - إنها مسألة احتمال.

وهكذا يتضح لنا أن **هولويوك** لم يكن ملحدًا بل كان لا أدريًا وهو ما سوف نعود إليه عندما نعرض لوقائع المحاكمة.

وعندما تأكد برولين تشيلتنام أن السهم سادى فى غيبه قاموا بحبسهم فى زنازات مع محبوس آخر يملأ جسده وملابسه بالقلل ثم قرررو نقله إلى سجن جلوسر. فاقاداه الحراس ويدها مقبذتان بالأغلال فى شوارع تشيلتنام والسيربه على الأقدام إلى سجن جلوسر الواقع على بعدة تسعة أميال. ولم يشعر **هولويوك** بالسهانة من جراء هذه المعاملة القسوة لقلقه بل شعر بالارتياح لأن هذا التحويل يوضح أكذوبة المجتمع المسيحى

الذى يقسو فى معاملة الباحثين عن الحقيقة ولم يتخل عنه أصمقاره فى محتاجته بل انتظروا خروجه من باب السجن واصطفوا خلفه حتى وصلوا إلى محطة السمكة الحديد.

وأراد الحراس استكمال المسيرة سيرًا على الأقدام. ولكن أنصاره نجحوا فى إقناعهم بالسفر مع السجنين فى القطار على نفقتهم حتى يجنبوا زميلهم **هولويوك** المذلة والهوان. والذى لا شك فيه أن **هولويوك** استطاع أن يستغل هذه العادة للدعاية عن آرائه وإثبات قسوة اضطهاد البروتستانت للشكاكين والملاحدة والمضالعين لهم فى الرأى رغم أنهم هم أنفسهم لقوا الأسرين فى السامنى على أيدى معارضينهم من الكاثوليك. وبهذا نجح فى استدراج عطف بعض الناس عليه بسبب تمت السلامة معه فذهبت صحيفة تشيلتنام للحررة فى افتتاحيتها إلى أنها تشجب فرض العقيدة المسيحية على المجتمع عوة واقتدارًا، كما ترفض فكرة حماية المجتمع من شرور الفكر والإلحاد عن طريق سن القوانين والتشريعات وإضافت الصحيفة أن القول بأن الحق جلب قدرته يحتاج إلى اضطهاد الكفرة والملاحدة ليدرو عن نفسه خطرهم هو فى حد ذاته نوع من التجديف والشك فى قدرة الله على كل شيء. وعندما وصل **هولويوك** إلى سجن جلوسر وجد زنازاته تزخر بالقمل الزاحف على اللامات لدرجة أنه لم يضمن له جفن طوال الليل.

وقبل أن تصف محاكمة **هولويوك** بجدى بنا أن نذكر حقيقتين أولاهما أن قضائه كانوا على استعداد لتبرئته لو أنه تصرف بكياسة.

فقد حاول قاضيه أن يجعله يخطى عن تشبهه بالأكثار الإلحادية إذ قال له إنهما لا يعتبرانه ملحدًا بل مجرد مؤمن بالمذهب التالىسمى. ويدل ذلك على أن المجتمع الإنجليزى آنذاك (فى عام ١٨٤٢) كان لا يجد غضاضة فى الإيمان بالمذهب التالىسمى ولكنه يجد غضاضة كبيرة فى الإلحاد وإنكار وجود الله. أما الحقيقة الثانية فمقاده أن

هولويوك لم يكن ملحدًا فى أى يوم من الأيام ولكنه لجأ إلى اتخاذ مواقف إلحادية كنوع من التحدى لمجتمعه الذى يقمع حرية الرأى كما يتضح فى اعترافه اللائق. بأن ولاده لصديقه **ساوثويل** هو الذى دفعه إلى إعلان إلحاده إمعانًا فى استفزاز المجتمع. والغريب أن واحدًا من قاضيه واسمه **براثرزى كوير** شعر بلوع من التعاطف معه وطلب إليه أن يستعين بمحام خبير يدافع عنه. ولكن **هولويوك** رفض قائلاً إنه أقدر على الدفاع عن وجهه نظره من أى محام لأن قضيته قضية رأى وضيمير فى المقام الأول والأخير.

وقد أوردت صحيفة تشيلتنام الحررة فى افتتاحيتها الأسبوعية وتقارير مراسليها أنباء محاكمة **هولويوك** التى مالت أن تعزلت إلى قضية رأى عام. فقد عقد اجتماع فى تشيلتنام تحدث فيه مفكرون أحرار وممثلون عن طوائف البروتستانت والكاثوليك وأنباع المذهب الاشتراكى وانتهى هذا الاجتماع باحتجاجهم جميعًا على أسلوب الشرطة فى القبض على **هولويوك** واحتجازه وأساليب القضاة الفظ فى معاملته وأرسلوا احتجاجهم إلى **جون آرثر روبك** عضو مجلس العموم عن باث لعرض الموضوع على البرلمان البريطانى. ولكن **روبك** اختصار الوقت فأتصل بوزير الداخلية السير **جيمس جراهام** الذى وعد بإجراء تحقيق فوري فى الأمر. أنصف إلى ذلك أن صحيفة **ويكلى ديسباتش** اعترضت على تصرفاته المثلثة والجائرة ضد **هولويوك**. وبعد أن أضمنى **هولويوك** ستة عشر يومًا فى سجن جلوسر تم الإفراج عنه بكفالة دفعها نيابة عنه صديقان من روستر. وفى تلك الفترة التى كان فيها **هولويوك** طليقًا تحدث فى جانة درج فيها المشتغلون بالمسألة على مناقشة الشئرين العامة لدرجة أنها أصبحت تعرف باسم بيت أعضاء مجلس العموم. وفى هذا الحديث شرح **هولويوك** قضيته. فقرر المجتمعون أن يفتحوا ككتابًا للإسهام فى دفع نفقات محاكمته والدفاع عنه. ورغم أن **هولويوك** أثر أن

الغلاف الأخير

عالي شكرى

بريشة الفنان : مكرم حنين

